LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 42, Mai 2009, 4e ANNEE
PRIX 1000 TOMANS
4.50 EUROS

La culture populaire iranienne: Spectacles et traditions, un patrimoine menacé



www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Djamileh Zia

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Babak Ershadi
Samira Fakhariyan
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Saeed Kamali Dehghan

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Graphisme et Mise en page
Monireh Borhani

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Sohrâb et Gordâfarid, Musée Rezâ Abbâsi

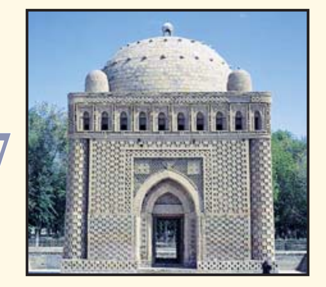


Premier mensuel iranien en langue française
N° 42 - Ordibehesht 1388 / Mai 2009
Quatrième année
Prix 1000 Tomans / 4.50 Euros

Sommaire

20


26


47


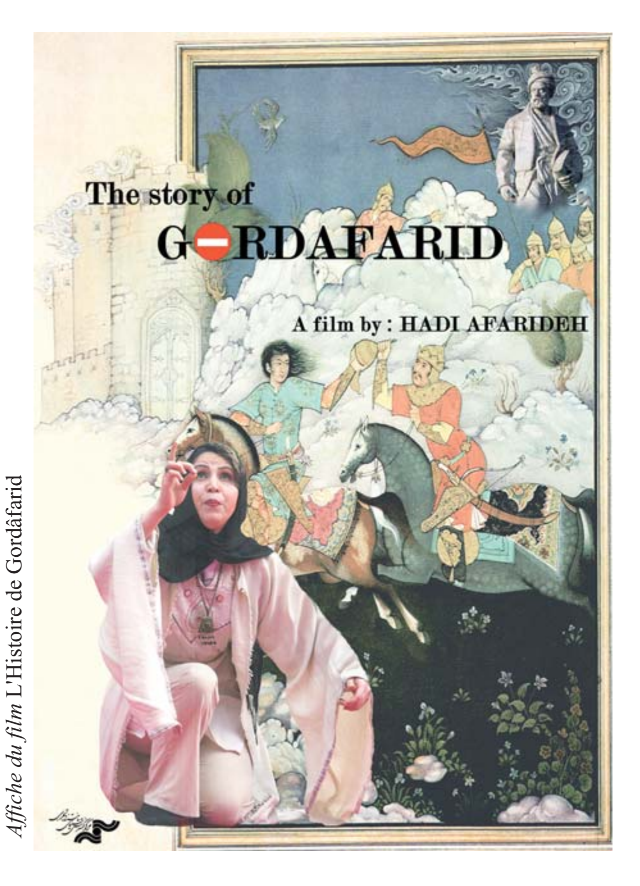
62


80


La narration populaire iranienne (*naqqâli*) à un tournant de son histoire

Rencontre avec Hâdi Afarideh, réalisateur d'un court-métrage sur l'art de la narration populaire iranienne: L'histoire de Gordâfarid

Entretien réalisé
pour la *Revue de Téhéran*
par Alice BOMBARDIER*



Affiche du film L'Histoire de Gordâfarid

Quel a été votre parcours? Vous avez d'abord étudié le théâtre puis le cinéma; comment êtes-vous passé de l'un à l'autre?

Ma famille a un goût pour les arts. Mon petit frère est par exemple musicien. Mon grand-père aimait beaucoup le théâtre. Avant la Révolution, il allait régulièrement à Lâleh-Zâr, le Broadway iranien, voir des pièces de théâtre avec ma mère et moi-même.

J'ai fait mes études au lycée technique (*honarestân*) de la radio et la télévision d'Iran, qui s'appelle le lycée Kamâl-ol-Molk. A côté des cours, j'ai également appris le théâtre de façon expérimentale, en organisant de petits évènements artistiques dans les centres culturels de quartier ou dans les mairies.

A partir de 1377 (1998), j'ai travaillé quatre ans aux côtés de Ghotbeddin Sâdeghi au Théâtre de la Ville de Téhéran, en tant qu'assistant directeur de la mise en scène. J'ai en quelque sorte effectué mon service militaire en années de théâtre.

Comment en suis-je arrivé au cinéma? Enfant, j'adorais Charlie Chaplin. Je me déguisais comme ses personnages, avec ses moustaches… Il y a d'ailleurs une photo où, tout petit, j'essaye de rentrer

dans l'écran de télévision.

Depuis 1380 (2001), je réalise surtout des films mais je continue à participer à des projets théâtraux. Le théâtre demeure mon principal loisir. A Téhéran, il n'existe aujourd'hui que très peu de troupes de théâtre professionnelles: pas plus de cinq ou six. Les difficultés administratives ou financières sont nombreuses.

En fait, j'en suis arrivé à penser que le documentaire cinématographique est devenu le nouveau langage littéraire, sous une forme figurative, de la jeune génération iranienne. Avec les courts-métrages surtout, les messages sont plus clairs et percutants.

Quel a été votre premier film?

Nârendji. Ce mot signifie la couleur orange.

C'était à propos d'un balayeur de rue. Les balayeurs sont vêtus d'un uniforme orange en Iran. Le film est sans dialogue, silencieux.

Ce balayeur était-il afghan?

Non, iranien. Il est vrai que la majorité des balayeurs de rue en Iran sont afghans car les salaires sont bas. Mais le scénario portait sur un jeune balayeur iranien du même âge que moi. Il ne travaillait que la nuit. Tout à sa tâche, il pensait à plein de choses. Il imaginait: «Comment trouver une femme et me marier…?» Mais la nuit, on ne voit personne dans les rues, surtout pas de femmes.

Vous avez tourné la nuit?

Oui, uniquement la nuit. Et la lumière des lampadaires était orange. L'atmosphère générale était totalement baignée de la couleur orange. J'ai pensé à Sigmund Freud et au fait que, selon lui, la couleur orange influence particulièrement l'humeur et exacerbe la sensibilité.


Hâdi Afarideh

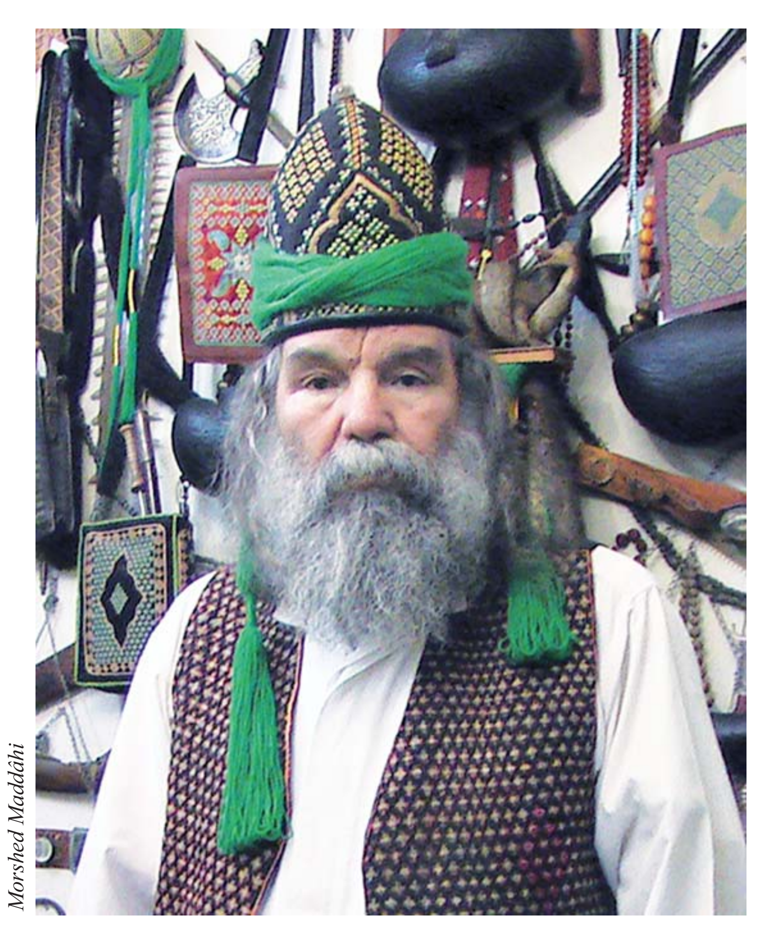
A Téhéran, il n'existe aujourd'hui que très peu de troupes de théâtre professionnelles: pas plus de cinq ou six. Les difficultés administratives ou financières sont nombreuses.

***L'Histoire de Gordâfarid* est votre dernier court-métrage?**

Oui. Je l'ai tourné il y a un an et demi. C'est mon huitième court-métrage depuis 1380 (2001). J'ai reçu en fait un prix qui m'a permis de tourner *Gordâfarid*. En 1385 (2006), un concours avait été organisé grâce au Centre du film documentaire et expérimental de Téhéran et à la Maison du Cinéma. Chaque ville d'Iran devait sélectionner son champion. J'ai été choisi pour représenter Téhéran. On a travaillé pendant un mois aux côtés de grands cinéastes comme Khosrow Sinâ'i, Mohammad Rezâ Aslâni, et j'ai produit *Une cérémonie matinale* qui a été récompensée.

L'idée de réaliser un film sur les traditions narratives iraniennes ne m'est pas venue à ce moment-là, j'y pensais bien avant, dès l'époque où j'ai appris le théâtre. J'ai pensé qu'il fallait faire

J'en suis arrivé à penser que le documentaire cinématographique est devenu le nouveau langage littéraire, sous une forme figurative, de la jeune génération iranienne. Avec les courts-métrages surtout, les messages sont plus clairs et percutants.


Morshed Maddâhi

sur le théâtre sont des traductions d'ouvrages étrangers, notamment européens. Ils sont très bien mais il est nécessaire aussi d'avoir des livres sur nos propres pratiques théâtrales. En Iran, on travaille sur Beckett, Shakespeare ou Marguerite Duras, et on oublie les sujets qui sont propres à notre culture.

Il est vrai que la narration traditionnelle ressemble au théâtre épique de Brecht. Il y a la même mise à distance sur scène. Dans une pièce de Berthold Brecht, un acteur peut se mettre de répondre au téléphone alors qu'il est en train de jouer. Dans le *naqqâli*, c'est pareil. Au milieu de la performance, il est possible que le conteur s'arrête et s'adresse à quelqu'un: «bonjour, ça va? Ton père va bien? Et ta famille?...». Ce que Brecht a théorisé au XXème siècle existait déjà en Iran depuis l'époque safavide. La valeur de ce théâtre traditionnel est donc très importante mais malheureusement cette pratique disparaît.

Enfant, avez-vous le souvenir d'avoir vu et écouté des conteurs?

Non, pas du tout. Mais certains vieux conteurs, comme Morshed Valiollâh Torâbi, qui est dans mon film, ont joué en Iran lors de Festivals de théâtre, comme le Festival Fadjr («aurore»), dans les années 1377-78 (1998-1999).

Morshed Valiollâh Torâbi est le premier conteur qui apparaît dans votre film. Est-il considéré comme un des plus importants conteurs iraniens?

Oui. Sous Mohammad Rezâ Shâh Pahlavi, avant la Révolution, l'art de la narration traditionnelle était subventionné. Morshed Valiollâh Torâbi a pu alors jouer en France par exemple. J'ai vu une photo où on le voit au pied de la tour Eiffel. Il est très connu. Il a été aussi un des

En Iran, on travaille sur Beckett, Shakespeare ou Marguerite Duras, et on oublie les sujets qui sont propres à notre culture.

quelque chose sur l'art de nos conteurs, qui est en train de disparaître. Or cette pratique est très ancienne dans notre pays. Ce film tend à rendre hommage à nos conteurs et à, tout du moins, sauvegarder cet art sur une bobine de cinéma.

Quand vous avez étudié le théâtre, on vous parlait des pratiques des conteurs? Faisaient-elles partie des références citées?

Nos professeurs nous en parlaient, mais très peu. Le plus important livre sur notre culture théâtrale, traditionnelle et moderne, a été écrit par Bahrâm Beizâ'i: *Le spectacle en Iran* (*namâyesh dar irân*), publié aux éditions Rowshangarân.

La plupart des livres que nous avons

enseignants les plus célèbres du *naqqâli*. Son propre professeur était un personnage important: Hadj Hossein Bâbâ-ye Meshkini. Le père de Morshed Valiollâh Torâbi était acteur de *ta'zieh* (*ta'ziehkhân*), autre forme de narration traditionnelle consacrée à l'histoire religieuse de l'Imam Hossein. Morshed Valiollâh Torâbi est le dernier à conter à la manière safavide. Même Gordâfarid, son élève, ne joue plus de manière classique. Elle effectue des performances modernes.

Que signifie «le *naqqâli* sous une forme classique»?

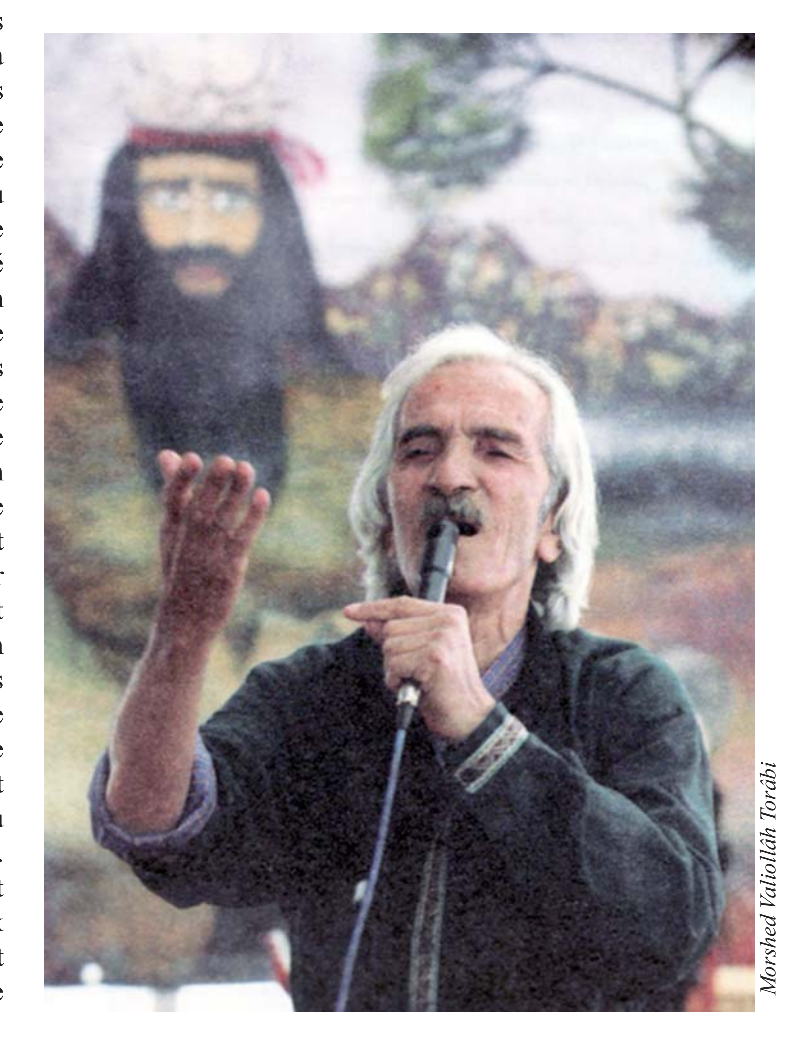
C'est le théâtre traditionnel pratiqué par Morshed Valiollâh Torâbi, sans musique ni supports visuels. Car la narration populaire iranienne a plusieurs formes. La narration classique, dans le folklore iranien, est apparentée au théâtre mais est exécutée par un seul individu (*the'âtr-e taknafari*). Ce que joue ce naqqâl est basé sur un texte appelé «toumâr». Le mot «toumâr» signifie en persan «rouleau de parchemin». Ce texte est construit à partir de livres iraniens anciens, comme le *Shâhnâmeh* («Livre des Rois») de Ferdowsi, les recueils de Mowlânâ, les histoires de Mollâh Nasreddin. Les relations avec la littérature persane et les récits religieux sont nombreuses. Un seul individu peut jouer jusqu'à 20 ou 30 personnages. Ce qui est intéressant est la puissance d'expression du conteur. Il construit ses personnages grâce à sa voix. L'interaction avec le public est continue. Lorsque le spectacle commence, les gens présents oublient qu'ils ont leur verre de thé à la main ou qu'ils viennent d'allumer une cigarette. A l'époque safavide, les conteurs jouaient dans la rue et les marchands venus d'Irak ou d'ailleurs les écoutaient et reproduisaient leurs histoires en langue arabe dans leurs propres pays.

Gordâfarid adapte, quant à elle, une tradition qui, jusqu'à présent, n'était pratiquée que par des hommes. Elle arrive à capter l'attention des spectateurs comme les anciens conteurs. Mais Gordâfarid est une conteuse moderne car elle écrit les histoires qu'elle raconte de manière très académique, à partir de manuscrits de la Bibliothèque nationale iranienne.

Quelles sont les autres formes de la narration populaire iranienne?

Morshed Maddâhi apparaît en second dans mon film, après plusieurs minutes consacrées à Morshed Valiollâh Torâbi

Morshed Valiollâh Torâbi est le dernier à conter à la manière safavide. Même Gordâfarid, son élève, ne joue plus de manière classique. Elle effectue des performances modernes.



Morshed Valiollâh Torâbi

Gordâfarid adapte une tradition qui, jusqu'à présent, n'était pratiquée que par des hommes. Elle arrive à capter l'attention des spectateurs comme les anciens conteurs. Mais Gordâfarid est une conteuse moderne car elle écrit les histoires qu'elle raconte de manière très académique, à partir de manuscrits de la Bibliothèque nationale iranienne.

Dans les villes, les pratiques du naqqâli *ont presque complètement disparu. Mais dans les villages, la tradition demeure encore parfois très vivante.*

dans sa maison de la ville de Rey. Morshed Maddâhi pratique un autre type de narration traditionnelle, le *pardehkhâni* ou *souratkhâni*. Il relate des histoires en se basant sur des *pardeh*, des rouleaux de toiles peintes. Il dit: «Lui que vous voyez là, c'est Sohrâb…»; «Et elle, c'est Manijeh, fille d'Afrâsiyab…». J'aimerais faire porter mon prochain film sur ce type de narration.

Cet homme avec un turban, Pour-Attâhi, que je filme ensuite en train de jouer du *târ*, pratique encore un autre genre de narration, musicale cette fois-ci, appelée *qavvâli*. C'est une forme de déclamation basée sur une mélodie, qui est accompagnée par des instruments de musique. Elle est très répandue dans le Khorâssân.

Je filme également la famille Abbâspour, appartenant à la tribu bakhtiâri, dans un village appelé Kolaki situé au Sud-Ouest de l'Iran. Tour à tour, le grand-père, le père et le jeune fils chantent le *Shâhnâmeh*. Le jeune garçon m'a dit que si le *Shâhnâmeh* n'avait pas existé, ils parleraient entre eux la langue arabe. Cette tradition narrative est donc très importante pour eux. Dans les villes, les pratiques du *naqqâli* ont presque complètement disparu. Mais dans les villages, la tradition demeure encore parfois très vivante.

L'autre conteur que vous citez dans votre film et qui me semble important, c'est cette femme, dont on apprend qu'elle était aveugle…

C'est Belqheys, qui a vécu à l'époque de Rezâ Shâh Pahlavi (1925-1941). Elle se plaçait près de l'arrêt du train qui reliait la ville de Rey, au Sud de Téhéran, au palais de Niâvarân, tout au nord, au pied des montagnes. Elle nouait son tchâdor autour de ses épaules et chantait des histoires dans la rue. Cette forme de narration s'appelle le *vâgouyeh*. Les gens lui donnaient un peu d'argent. On la laissait faire car elle était aveugle. Cette femme est la mère de la chanteuse iranienne Soussane, qui était très célèbre dans les années 1340 (1960). Après la Révolution, elle a émigré aux Etats-Unis, où elle est décédée.

A la fin de votre film, vous montrez également des archives cinématographiques. On peut voir d'autres anciens conteurs. Qui sont-ils? Quelle est leur histoire?

Toutes ces archives datent des années 1340-1350 (1960-1970), à l'époque Pahlavi. J'ai mis six mois à les collecter. Nous avons regardé beaucoup de bandes entreposées au Centre des Archives Cinématographiques Nationales avant de trouver quelques minutes sur ces conteurs.

Dans une de ces premières images d'archive, la caméra avance en travelling. Un homme est assis dans une maison de café. D'autres sont en train de fumer le narguilé. Des peintures populaires de type maison de café et des décorations en miroirs ciselés, tapissent le mur. Cette maison de café téhéranaise, décorée à la manière safavide, n'existe plus. Elle était située près de la place Shoush. L'homme est en train de raconter l'histoire tragique de Rostam et Sohrâb. (*yek dâstân-e por âb-e tchashm*, «une histoire pleine de larmes»).

Nous ne connaissons pas du tout le nom de ces conteurs. Ils étaient nombreux dans les années 1340-50 (1960-70). Les conteurs les plus connus à l'époque étaient issus de quelques régions, où l'enseignement du *naqqâli* était particulièrement développé: de Téhéran, de la ville de Rey, d'Ispahan et des tribus bakhtiâri.

Parmi ces images d'archives, je ne connais le nom que d'un seul conteur: Morshed Morâdi, très célèbre, qui est filmé torse nu dans une *zourkhâneh* (gymnase traditionnel). Il chantait les poèmes du *Shâhnâmeh* accompagné de son *zarb* (tambour traditionnel) dans les *zourkhâneh*. Pendant que les athlètes s'entraînaient, Morshed Morâdi rythmait et chantait les histoires épiques des héros de Ferdowsi pour leur insuffler de la force. Après la Révolution, il est parti en Allemagne, où il s'est éteint peu de temps après.

A propos des accessoires des conteurs, quel est ce bâton en bois qu'ils tiennent parfois en main?

Un élève ne devient conteur que quand son professeur lui donne sa canne. Cela signifie que l'élève est à son tour habilité à enseigner le *naqqâli*. Dans mon film, lorsque Morshed Valiollâh Torâbi donne sa canne à Gordâfarid, cela veut dire qu'il l'accepte, même en temps que femme, à faire partie du cercle des conteurs.

Dans les récits, la canne peut servir à symboliser un vieux personnage, mais aussi à représenter un personnage auquel on s'adresse, ou une arme, ou même encore un cheval…

Chez Morshed Maddâhi, on voit une multitude d'objets accrochés au mur. Quels sont-ils?

Ce sont des accessoires utilisés lors des représentations du *naqqâli* mais aussi du *ta'zieh*. On remarque par exemple une matraque.

Vous qui avez fait du théâtre, les gestes de scène du conteur sont-ils très différents de ceux d'un acteur?

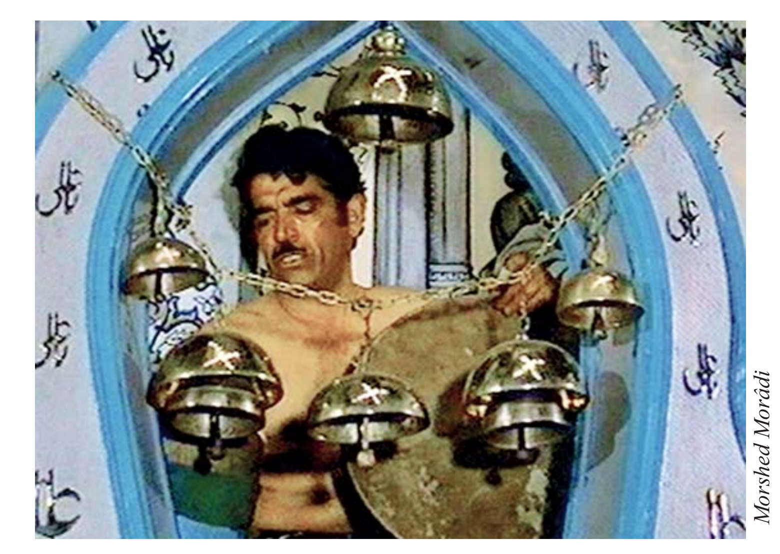
Au théâtre, il y a de la lumière artificielle, des costumes, des décors… La narration populaire s'insère, quant à elle, au cœur de la vie quotidienne, parfois sans aucun artifice extérieur. Le conteur recrée par lui-même tous les effets de scène, notamment sonores. La voix est très importante: le conteur imite le bruit du cheval qui galope, les plaintes de quelqu'un qui meurt, le tir d'une flèche. Le cheval de Rostam s'appelle Rakhsh. Le conteur entre parfois dans la peau de Rakhsh et imite physiquement et de façon sonore un cheval.

Le conteur décrit même parfois des objets avec son corps… Comme si l'art corporel du conteur était figuratif…

En effet, la narration populaire ressemble à une pantomime accompagnée de dialogues.

Votre film semble balancer entre deux extrêmes: entre les jeunes iraniens qui n'ont plus actuellement qu'une idée très floue de leur culture populaire ou nationale et Gordâfarid, qui adapte aujourd'hui avec talent les histoires du patrimoine populaire iranien.

Un élève ne devient conteur que quand son professeur lui donne sa canne. Cela signifie que l'élève est à son tour habilité à enseigner le naqqâli. *Dans mon film, lorsque Morshed Valiollâh Torâbi donne sa canne à Gordâfarid, cela veut dire qu'il l'accepte, même en temps que femme, à faire partie du cercle des conteurs.*



Morshed Morâdi



Gordâfarid. Extrait du film L'Histoire de Gordâfarid, *2008*

Doit-on considérer que la narration traditionnelle est en voie de disparition? Ou ne serions-nous pas plutôt confrontés, depuis l'entrée en scène de Gordâfarid, à une phase d'adaptation de ces pratiques traditionnelles à la société contemporaine?

Après la Révolution, il était difficile de pratiquer le théâtre, sous toutes ses formes, traditionnelles ou modernes, notamment dans l'espace public. La censure était très forte.

Je pense également qu'il n'a pas été inculqué à ma génération la nécessité de porter un regard sérieux sur notre culture populaire. Les loisirs des jeunes ont beaucoup changé… Toutes ces raisons ont contribué à l'effacement de nos pratiques narratives séculaires. Mais je ne voudrais pas m'enliser dans le constat désespéré et nostalgique de la disparition. Je voudrais que, grâce à mon film sur Gordâfarid, on pense au futur. ■

Filmographie d'Hâdi Afarideh:
Courts-métrages:
Orange (2003)
Soupir (2004)
Le père (2008)
Documentaires:
Les enfants de Baghcheban's (2004)
Au-delà des pins (2005-2006)
La cérémonie du matin (2008)
L'histoire de Gordâfarid (2008)

L'histoire de Gordâfarid (2008), projections et récompenses:
-Première semaine culturelle du Jardin Ferdows, consacrée aux courts-métrages et documentaires, Téhéran, 2008.
-12ème célébration annuelle de la Maison du Cinéma, Téhéran, 2008.
-2nd Festival international d'Iran de courts-métrages et films documentaires, Cinéma Vérité, Téhéran, 2008 (désigné «meilleur court-métrage documentaire» dans la section nationale de compétition).
-25ème Festival international des courts-métrages, Prix du public, Téhéran, 2008.
-6ème compétition de l'Image de l'année, désigné meilleur documentaire (Prix Mohsen Rassulof), Téhéran, 2008.
-27ème Festival international Fadjr du cinéma, Téhéran, 2009.

* En présence de Djamileh Ziâ.

Gordâfarid, une femme *naqqâl*

Djamileh ZIA

Fâtemeh Habibizâd, dont le nom de scène est Gordâfarid, fait du *naqqâli* depuis quelques années. Le *naqqâli* est la forme de narration typiquement iranienne d'histoires épiques. L'histoire racontée peut être en poésie ou en prose. Le naqqâl utilise le ton de sa voix et les mouvements de son corps pour susciter l'émotion des spectateurs et leur faire imaginer les scènes qu'il raconte. Le *naqqâli* est donc considéré comme une performance théâtrale où un seul acteur joue tous les rôles de la pièce.[1] Gordâfarid est la première femme naqqâl en Iran à notre connaissance. Les derniers grands maîtres de *naqqâli* de notre époque l'ont reconnue et lui ont passé le relais. Y aura-t-il d'autres personnes en Iran pour prendre le relais après elle?



Fâtemeh Habibizâd (Gordâfarid)

Le *naqqâli* existait vraisemblablement sous une forme accompagnée de musique dès l'époque préislamique. Il était à l'origine consacré à la narration des bravoures des guerriers et des héros historiques et mythiques de la Perse Antique. Il existe des documents qui attestent l'existence, à l'époque sassanide, de conteurs dans les camps des soldats en guerre, pour raviver le courage de ces derniers.[2] Après la conquête de la Perse par les musulmans, il a pris la forme qu'il a actuellement, c'est-à-dire une narration sans musique, basée sur le jeu théâtral du conteur.

A partir du VIe siècle après l'Hégire environ, cette forme de narration a été appliquée aux histoires des bravoures du prophète et de l'Imam Ali lors des guerres contre les incroyants. Le *naqqâli* est donc considéré comme le précurseur de cette autre forme théâtrale iranienne qu'est le *Ta'zieh*, dont les thèmes sont toujours religieux.[3]

Le *naqqâli* s'est ensuite développé au XVIe siècle, sous le règne des rois safavides. Il a été joué dans les cafés (appelés *ghahveh-khânehs* en persan) depuis cette époque, et a continué à l'être jusqu'à il y a peu. Dans cet entretien, Gordâfarid raconte comment elle a appris à faire du *naqqâli*, en allant régulièrement écouter et regarder les derniers maîtres *naqqâls* dans ces cafés.

Le naqqâli *est une forme de théâtre où un seul acteur peut jouer une dizaine de rôles, et même jouer le rôle d'un cheval ou d'un dragon, sans les tracas liés aux accessoires et aux décors nécessaires pour une mise en scène.*

Djamileh Zia: Gordâfarid, vous êtes la première et la seule femme iranienne *naqqâl* à ma connaissance. Nos lecteurs auront donc, je pense, envie de mieux vous connaître et d'avoir des informations sur votre parcours professionnel et artistique. Merci de vous présenter tout d'abord.

Gordâfarid: Je m'appelle Fâtemeh Habibizâd. Je suis née en février 1977 à Ahvâz, dans la province du Khouzestân. J'ai fait des études universitaires en muséologie. J'ai commencé à apprendre le *naqqâli* il y a environ 10 ans, mais j'ai aimé lire les mythes et l'Histoire de l'Iran bien avant cela, depuis que j'étais adolescente; j'aimais en particulier lire le *Shâhnâmeh*[4].

Djamileh Zia: Pourquoi vous êtes-vous intéressée au *naqqâli*?

Gordâfarid: Le *naqqâli* est une forme de théâtre où un seul acteur peut jouer une dizaine de rôles, et même jouer le rôle d'un cheval ou d'un dragon, sans les tracas liés aux accessoires et aux décors nécessaires pour une mise en scène. Mais en même temps, le *naqqâli* est un art très difficile à maîtriser, et d'autant plus difficile à apprendre que les recherches effectuées dans ce domaine sont rares, quasiment inexistantes.

Le naqqâli *est un art très difficile à maîtriser, et d'autant plus difficile à apprendre que les recherches effectuées dans ce domaine sont rares, quasiment inexistantes.*

Djamileh Zia: Dans ce cas, comment avez-vous appris le *naqqâli*?

Gordâfarid: Au début, j'ai dû faire moi-même des recherches «sur le terrain»; c'est-à-dire que je suis allée pendant 2 ans dans les cafés traditionnels (les *ghahveh-khânehs*) des quartiers populaires de Téhéran, pour regarder et écouter les maîtres de *naqqâli*, en particulier Morshed Torâbi.

Ensuite, je suis allée dans différentes villes de province. Au nord-ouest de l'Iran, j'ai vu jouer les *Acheghs*, qui racontent les légendes de leur région en chantant et en s'accompagnant d'un instrument de musique. J'ai vu jouer les *Bakhchis* au nord-est de l'Iran; eux aussi racontent leurs histoires sous une forme chantée en s'accompagnant d'un instrument de musique. Je suis également allée au sud-ouest de l'Iran, dans les tribus Bakhtiâris, qui récitent les poèmes du *Shâhnâmeh* avec des styles d'expression particuliers.

Je suis allée voir aussi d'autres spectacles traditionnels, tels que les *pardeh-khânis*, ou les *ma'rékeh-guiris*, mais ce qui m'a le plus intéressée est la forme de *naqqâli* qui existait à Ispahan et à Téhéran. A l'époque safavide[5], Ispahan était la capitale de la Perse. Les cafés traditionnels iraniens datent de cette époque. Les rois safavides aimaient et encourageaient le *naqqâli*, et payaient un salaire régulier aux *naqqâls*. Les *naqqâls* sont venus à Téhéran quand la capitale y a été transférée, à l'époque qâdjâre.[6]

Djamileh Zia: Mais il y avait des *naqqâls* en Iran avant l'époque safavide, n'est-ce pas?

Gordâfarid: Oui, il y en avait. Il y avait des formes de narration du *Shâhnâmeh*, (en persan: *shâhnâmeh-khâni*) avant l'époque safavide. Avant l'islam, les conteurs ambulants racontaient les légendes de leur pays en allant de ville en ville et de village en village. Ils jouaient en même temps un instrument de musique.

Après la conquête de l'Iran par les musulmans, raconter des histoires prit une forme non accompagnée de musique et une teneur religieuse. Au IVe siècle après l'Hégire, Ferdowsi a recueilli les histoires orales qui existaient depuis des siècles et les a réunies sous la forme d'un grand poème épique, pour sauvegarder ces légendes. Ferdowsi relate lui-même



photo: Roshan Norouzi

Après la conquête de l'Iran par les musulmans, raconter des histoires prit une forme non accompagnée de musique et une teneur religieuse. Au IVe siècle après l'Hégire, Ferdowsi a recueilli les histoires orales qui existaient depuis des siècles et les a réunies sous la forme d'un grand poème épique, pour sauvegarder ces légendes.

dans ses poèmes qu'il a entendu ces légendes d'un paysan, ou d'un mage, etc.

Les poèmes de Ferdowsi étaient très probablement récités à voix haute dans des assemblées, par des personnes qui connaissaient ces poèmes. Mais ce type de narration que l'on qualifie de «pahlavâni» en persan, et qui a pour thème les actions héroïques des guerriers légendaires, date probablement de l'époque safavide.

Djamileh Zia: Pourquoi préférez-vous la forme du *naqqâli* d'Ispahan et de Téhéran?

Gordâfarid: Dans cette forme de *naqqâli*, le narrateur joue à lui seul une pièce de théâtre. Il utilise des formes d'expression spécifiques – grâce au ton de sa voix, ses mimiques, les mouvements de son corps - pour aiguiser l'attention du spectateur et le maintenir en haleine. Il peut par exemple taper dans les mains, taper du pied, baisser la voix puis la hausser brusquement. Son seul instrument est sa canne, qui peut représenter tour à tour, au cours du spectacle, un personnage avec qui le *naqqâl* peut parler, un obstacle, un animal, etc. Ce type de *naqqâli* m'intéresse aussi parce qu'il a une base écrite, qui est le *toumâr*[7].

Djamileh Zia: Qu'est-ce que le *toumâr*?

Gordâfarid: Le *toumâr* est le texte écrit que détient le *naqqâl*, et sur lequel il se base pour raconter l'histoire devant les spectateurs. Il est donc l'équivalent d'une pièce de théâtre, sauf que ce texte est écrit pour un seul acteur. Le *toumâr* est généralement une adaptation en prose des poèmes du *Shâhnâmeh*, et le *naqqâl*, avec son style d'expression spécifique, lui donne un caractère particulier et personnel.

Son seul instrument est sa canne, qui peut représenter tour à tour, au cours du spectacle, un personnage avec qui le naqqâl *peut parler, un obstacle, un animal, etc.*

Ce texte n'est pas forcément exactement conforme aux poèmes de Ferdowsi; il peut comporter des ajouts. Le *naqqâl* peut raconter l'histoire de Rostam et Sohrâb[8] en trois nuits, ou en un mois. Par exemple autrefois, raconter l'histoire de Rostam et Sohrâb durait tout le mois de Ramadan. Le *naqqâl* faisait durer l'histoire principale grâce à des histoires qu'il inventait et qu'il racontait au milieu de l'histoire principale, pour

pouvoir faire coïncider l'épisode de la mort de Sohrâb avec les soirs de deuil qui correspondent à l'anniversaire de l'assassinat de l'Imam Ali.

C'est à partir de l'époque safavide que les *toumârs* furent écrits. Quelques uns datant de cette époque existent encore à l'heure actuelle. Avant les safavides, les histoires racontées par les *naqqâls* étaient transmises oralement de maître à élève.

C'est à partir de l'époque safavide que les toumârs *furent écrits. Quelques uns datant de cette époque existent encore à l'heure actuelle. Avant les safavides, les histoires racontées par les* naqqâls *étaient transmises oralement de maître à élève.*

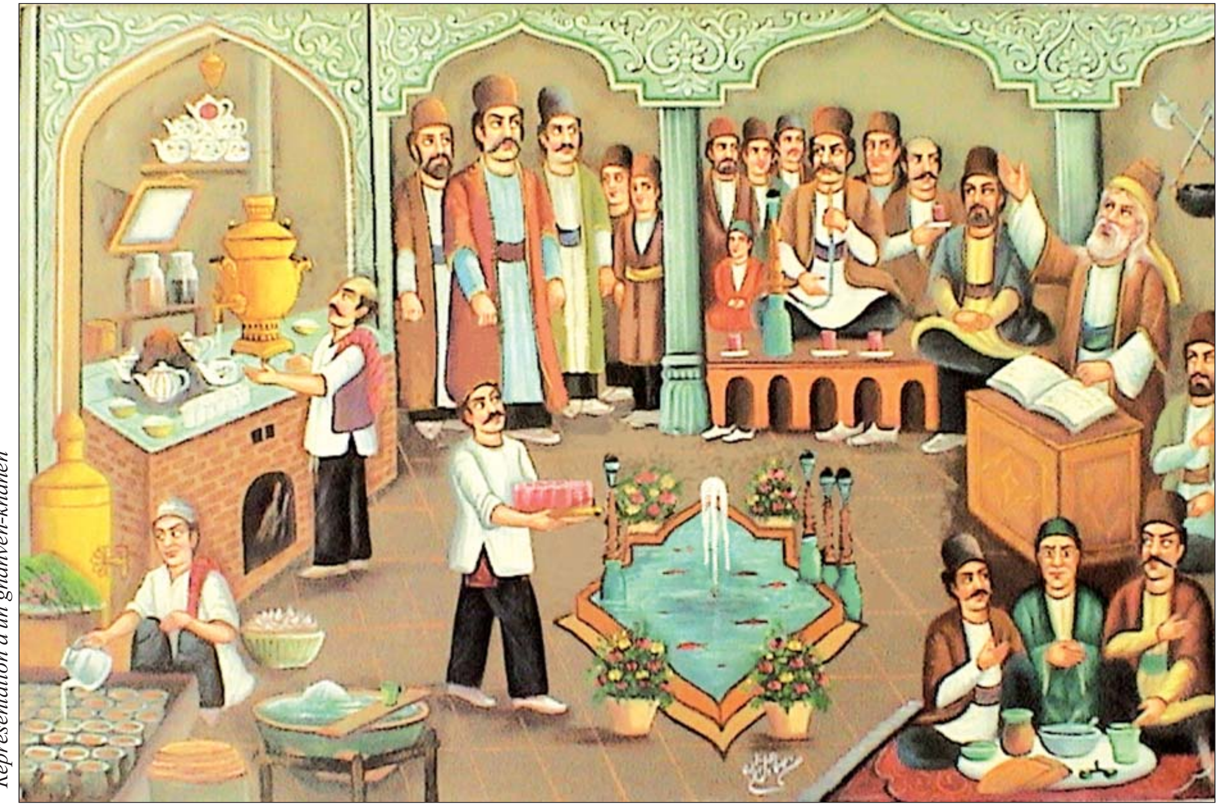
Djamileh Zia: Quelle utilisation faisait le *naqqâl* de ce texte écrit?

Gordâfarid: On appelle ce texte «*toumâr*» parce qu'il était traditionnellement écrit sur un papier de 20 cm de large et de plusieurs mètres de long (parfois une vingtaine de mètres). Le *naqqâl* roulait ce papier et le mettait dans sa poche, et s'il oubliait un passage, il utilisait un dérivatif, créait une diversion, et regardait discrètement son texte.

Djamileh Zia: Est-ce que vous utilisez ces anciens *toumârs* pour vos *naqqâlis*?

Gordâfarid: Non, je rédige mes *toumârs* moi-même; ce n'est pas facile, mais je préfère rédiger moi-même les *toumârs* que je joue - bien que j'aie des *toumârs* anciens à ma disposition - car ce que j'écris convient mieux à ma personnalité. D'ailleurs, traditionnellement, les *naqqâls* réputés écrivaient eux-mêmes les *toumârs* qu'ils avaient l'intention de jouer.

Djamileh Zia: Vous avez évoqué d'autres types de spectacles traditionnels, le *pardeh-khâni* et le *ma'rékeh-guiri*. Quelles sont les différences entre ces spectacles et le *naqqâli*?



Représentation d'un ghahveh-khâneh


Sohrâb et Gordâfarid

Gordâfarid: Le *pardeh-khâni* est devenu à la mode surtout à l'époque qâdjâre. Des images étaient dessinées sur une toile et le *pardeh-khân* expliquait les images aux spectateurs en les montrant avec sa main ou avec une canne. Les *pardeh-khâns* étaient essentiellement ambulants. Il y avait moins de performance théâtrale dans leur style de narration, mais ils pouvaient avoir un *toumâr* dans leur poche. Traditionnellement, les *pardeh-khâns* montaient leur spectacle aux carrefours, dans les bazars, dans les cimetières, ou à côté des mausolées. Il y a encore des *pardeh-khânis* dans certains quartiers populaires de Téhéran de nos jours. L'un des grands maîtres du *pardeh-khâni* de notre époque est Morshed Maddâhi, qui m'a beaucoup appris sur les techniques de l'éloquence.

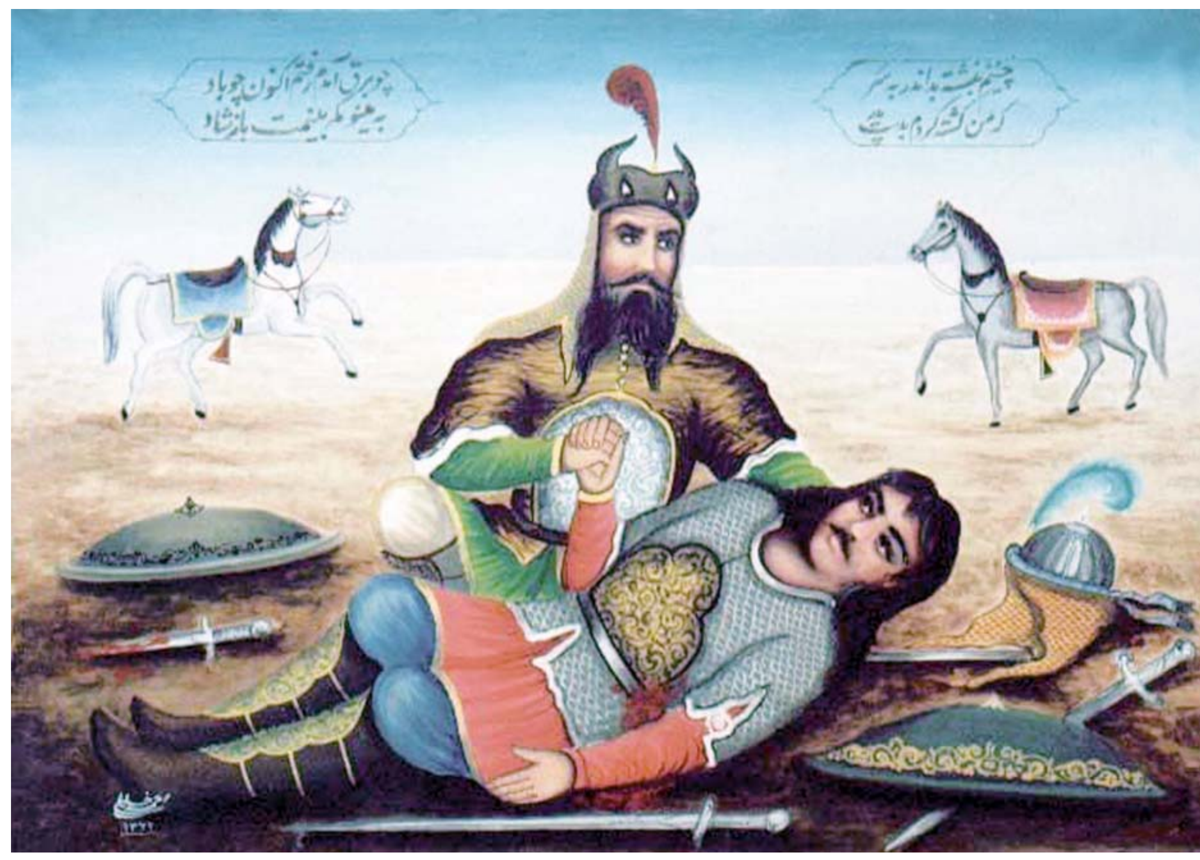
Les *ma'rékeh-guirs* ne racontent pas d'histoire; ils font des numéros qui ressemblent à ce que l'on voit dans les cirques: des numéros avec des animaux éduqués, des chaînes qu'ils brisent, etc. Eux aussi sont ambulants. Ce qui m'a intéressée et m'a poussée à aller voir leurs spectacles est la technique qu'ils utilisent pour attirer l'attention des spectateurs.

Le *naqqâl* ne donne pas de spectacles ambulants. Depuis l'époque safavide, les *naqqâls* ont joué dans des lieux fixes, qui étaient en général des *ghahveh-khânehs*, et les gens savaient où aller voir tel ou tel *naqqâl*.

Djamileh Zia: Est-ce qu'être une femme a provoqué des difficultés quand vous appreniez le *naqqâli*?

Gordâfarid: C'était difficile d'aller

Le naqqâl *ne donne pas de spectacles ambulants. Depuis l'époque safavide, les* naqqâls *ont joué dans des lieux fixes, qui étaient en général des ghahveh-khânehs, et les gens savaient où aller voir tel ou tel* naqqâl.



Rostam et Sohrâb

Le surnom de Gordâfarid, ce sont ces maîtres eux-mêmes qui me l'ont donné: ils m'ont dit que je suis entrée dans «ce champ de naqqâli*» comme Gordâfarid, cette héroïne du* Shâhnâmeh *qui, voyant qu'aucun homme ne se décidait pour combattre Sohrâb, mit une armure et entra sur le champ de bataille avec bravoure.*

s'assoir dans les *ghahveh-khânehs* des quartiers populaires, qui sont des lieux exclusivement masculins. Je sentais le regard de toute l'assistance, et c'était pesant. Parfois j'en avais même des larmes aux yeux, mais j'ai résisté, et j'ai persévéré dans cette voie que j'avais choisie.

De plus, j'ai vite compris que je ne devais pas poser de question aux maîtres de *naqqâli*, car ils me remettaient à ma place. Pendant plusieurs années, j'ai assisté à leurs spectacles sans rien dire. Mais le surnom de Gordâfarid, ce sont ces maîtres eux-mêmes qui me l'ont donné: ils m'ont dit que je suis entrée dans «ce champ de *naqqâli*» comme Gordâfarid, cette héroïne du *Shâhnâmeh* qui, voyant qu'aucun homme ne se décidait pour combattre Sohrâb, mit une armure et entra sur le champ de bataille avec bravoure.

Djamileh Zia: Les maîtres de *naqqâli* vous ont donc reconnue. Vous est-il arrivé de faire du *naqqâli* devant eux?

Gordâfarid: Oui, à plusieurs reprises. Souvent, l'un de mes maîtres me donne sa canne devant les spectateurs pour que je fasse du *naqqâli* après lui. Donner la canne est un acte symbolique. Cela signifie que le maître considère que son élève est apte à prendre le relais.

Djamileh Zia: Quand est-ce qu'un maître vous prêta sa canne pour la première fois?

Gordâfarid: Il y a deux ans, au cours d'un festival international sur les spectacles traditionnels organisé par

l'Organisation de l'Héritage Culturel, une cérémonie était prévue en l'honneur de Morshed Torâbi qui est l'un des grands maîtres de *naqqâli* de notre époque. On avait demandé à Morshed Torâbi de présenter lors de cette cérémonie quelques *naqqâls* de la jeune génération qui avaient été ses élèves. Morshed Torâbi décida finalement, après réflexion, de ne présenter que moi, parce que j'avais été patiente et persévérante pendant des années pour apprendre le *naqqâli*, alors que ses autres élèves étaient vite partis et n'avaient pas continué.

La cérémonie en question a eu lieu dans la Grande Salle du Théâtre de la Ville. C'est là-bas, devant toute une assemblée réunie en son honneur que Morshed Torâbi me donna sa canne pour la première fois. Ce fut un grand moment pour moi.

Djamileh Zia: J'ai entendu dire que vous enseignez également le *naqqâli*.

Gordâfarid: L'un de mes amis, qui a une école de théâtre, m'a demandé d'enseigner aux élèves de cette école les techniques d'expression que l'on utilise dans le *naqqâli*. J'enseigne selon la méthode traditionnelle, c'est-à-dire que je joue et les élèves regardent, mais le but est essentiellement de leur faire apprendre des techniques d'expression théâtrale.

Djamileh Zia: Pensez-vous que l'un de ces jeunes élèves pourra devenir un *naqqâl* un jour?

Gordâfarid: Je ne suis pas très optimiste à ce sujet. Malheureusement l'époque moderne, avec ses formes modernes de loisir, a sonné le glas des spectacles traditionnels. Ceux de qui j'ai appris le *naqqâli* constituaient à mon avis la dernière génération de *naqqâls*. Beaucoup d'entre eux sont décédés au cours de ces 10 dernières années, il n'en reste plus que deux ou trois, qui d'ailleurs ne donnent plus de spectacles dans les *ghahveh-khânehs*. Ceux qui sont décédés ont emporté avec eux une grande partie de la culture orale de notre pays. Je pense

Malheureusement l'époque moderne, avec ses formes modernes de loisir, a sonné le glas des spectacles traditionnels. Ceux de qui j'ai appris le naqqâli *constituaient à mon avis la dernière génération de* naqqâls.



Morshed Torâbi au ghahveh khâneh du Théâtre de la Ville, Téhéran

Photo: Kiyân Amâni

Je pense hélas que personne ne prendra le relais après moi, et le naqqâli *disparaîtra complètement dans quelques années.*


Fâtemeh Habibizâd (Gordâfarid)

hélas que personne ne prendra le relais après moi, et le *naqqâli* disparaîtra complètement dans quelques années.

J'ai fait de nombreuses démarches auprès des organismes culturels tels que l'Organisation de l'Héritage Culturel ou la Radio et la Télévision de l'Iran pour que les performances de ces derniers *naqqâls* vivants soient filmées et archivées, mais mes démarches n'ont pas abouti, et je le regrette. Nous n'avons que très peu de documents, quasiment pas d'archives, sur le *naqqâli*.

Djamileh Zia: Je vous remercie d'avoir accordé cet entretien à la *Revue de Téhéran*.

Gordâfarid: Merci à vous. ■

1. Beizâ'i, Bahram, *Yek Motâle'eh: Namâyesh dar Irân* (une étude: le théâtre en Iran), 2e édition, Ed. Roshangaran, 1379 (2000), p. 65.
2. Ibid, p. 45.
3. Ibid, p. 65 et p. 80.
4. Le *Shâhnâmeh* est un long poème épique composé par Ferdowsi. Il a été traduit en français sous le titre «Le Livre des Rois».
5. La dynastie safavide a régné en Iran de 1501 à 1736.
6. La dynastie qâdjâre a régné en Iran de 1796 à 1925.
7. Le mot «*toumâr*» signifie en persan «rouleau de parchemin».
8. Rostam est le héros iranien par excellence. Il a une force surnaturelle. Ses actes héroïques sont relatés dans le *Shâhnâmeh*. Sohrâb est le fils que Rostam a eu de la Princesse Tahmineh, fille du roi de Samanguan (pays voisin de l'Iran) après une nuit passée avec elle. Sohrâb sait que son père est un grand héros iranien mais il ne l'a jamais vu. Quand le Touran déclare la guerre à l'Iran, Sohrâb est un jeune homme. Il commande l'armée de Touran qui vient en Iran et espère ainsi trouver une occasion pour rencontrer son père. Il demande à plusieurs reprises aux guerriers iraniens de lui montrer qui est Rostam, mais les Iraniens lui mentent de peur que Sohrâb ne veuille tuer ce dernier. Rostam combat Sohrâb sur le champ de bataille et le blesse mortellement. Sohrâb révèle alors son identité. Rostam, fou de chagrin, demande au roi d'Iran de lui envoyer la liqueur qui empêcherait Sohrâb de mourir. La liqueur arrive hélas trop tard.

Hâdji Firouz

Alice BOMBARDIER

Marcher, bouder la voiture, a certains avantages, notamment à Téhéran avant le Nouvel-An (Norouz, le 21 mars). Pourquoi? Parce qu'on évite les embouteillages, la cohue des derniers achats, parce qu'on oublie le surmenage de fin d'année, parce qu'on fait des rencontres.

Alors que je me baladais, un vendredi, une semaine avant Norouz, j'ai rencontré trois Hâdji Firouz, chantant et dansant au milieu des voitures. Tels des cigales à la belle saison, ils égayaient de leurs chants, les longues files de véhicules immobiles et de leurs chapeaux pointus rougeoyants, les rues ensoleillées mais grises de Téhéran.

Uniquement avant les fêtes de Nouvel-An, au printemps, certains musiciens de rue endossent les habits de ce personnage populaire et parcourent les villes. Accompagnés d'un tambourin ou du *zarb*, tambour traditionnel, ils passent en chantant: «*Hâdji Firouz é, sâli yek rouz é*», ce qu'on pourrait traduire par «C'est Hâdji Firouz, il ne passe qu'une fois l'an!». Les automobilistes, amusés, patientent derrière ces joyeux lurons qui bloquent pourtant la circulation, et les récompensent parfois de quelques billets.

Selon des sources populaires, ce personnage était appelé par le passé Khâdjâh Pirouz (Gentilhomme victorieux), avant d'être désigné sous le nom islamisé de Hâdji Firouz. Dans l'Iran pré-islamique, Khâdjâh Pirouz, l'homme le plus en vue de la communauté, remplaçait durant quelques jours son chef.

Farrokh Gaffary, ancien Directeur de l'Institut des Rituels et Performances traditionnelles en Iran, écrit en effet, en 1984, que dans l'Iran ancien, la coutume de *Mir-e noruzi* (Prince du Nouvel-An) était pratiquée de la sorte. Durant une cérémonie carnavalesque, un roi farceur était élu pour quelque temps. Cette coutume - semblable à la Fête des Fous, qui se déroulait au Moyen-Age en Europe, le Pape des Fous à sa tête- aurait été célébrée jusqu'en 1956 à Bojnurd.[1]

Hâdji Firouz est généralement vêtu de rouge, avec un haut chapeau pointu, et le visage tout noir. Il diffère du personnage, dit *Siâh* (Le Noir), principal acteur de la comédie populaire iranienne (*siâh bâzi*), dont le visage et les mains sont également noircis. Dans ces comédies, jouées en Iran jusque dans les années 1970, au sein des maisons de thé ou dans la sphère privée, à l'occasion de naissances, mariages ou circoncisions, et également dans un théâtre téhéranais, rue Lâleh Zâr, le Noir parlait avec l'accent des anciens esclaves noirs et faisait audacieusement la satire des riches dignitaires.[2]

Si le théâtre traditionnel du *siâh bâzi* n'est plus pratiqué en Iran, Hâdji Firouz passe toujours une fois l'an! ■

1. Farrokh Gaffary, "Evolution of Rituals and Theater in Iran", *Iranian Studies*, vol 17, n°4, automne 1984, pp.361-390.
2. Idem, p.372.



Rue Felestin, Téhéran, le 13 mars 2009

Le *Siâh Bâzi*, théâtre comique populaire d'Iran

Entretien réalisé par
Liliane ANJO*

Mohammad Hossein Nâsserbakht est professeur d'art dramatique à la Faculté de Cinéma et de Théâtre de Téhéran et président du Festival International des Spectacles Rituels et Traditionnels. Mahmoud Rezâ Rahimi enseigne l'art dramatique dans plusieurs universités iraniennes, dont l'Université d'Art et d'Architecture, l'Université de Shiraz et l'Université de Tonékâbon. Ces deux professeurs de théâtre, fins connaisseurs du Siâh Bâzi – littéralement le Jeu du Noir – ont aimablement accepté de nous parler de ce théâtre comique populaire.

Liliane Anjo: Le *Siâh Bâzi* est une forme de théâtre comique populaire où un personnage au visage grimé de noir tient le rôle principal. Pourriez-vous nous donner une définition plus précise du *Siâh Bâzi* ?

Mohammad Hossein Nâsserbakht: Avant de parler du *Siâh Bâzi*, il faut commencer par expliquer ses origines qui sont ancrées dans les spectacles comiques iraniens antérieurs. En fait, ce n'est qu'à la fin de la dynastie qâdjâre que tous les efforts des acteurs comiques iraniens arrivent à un résultat qui est le *Siâh Bâzi*. Pour comprendre ce qu'est le *Siâh Bâzi*, il nous faut d'abord introduire deux termes: le *Taqlid* et le *Takhte Howzi*. Le *Taqlid* définit une manière de jouer, l'imitation, une sorte de maniérisme qui imitait sur un mode exagéré les démarches des personnes. Le *Takhte Howzi* se réfère à une localisation, un lieu où se jouaient des spectacles; «takht» désigne un lit en bois et «howz» signifie bassin. Traditionnellement, lors de mariages ou de cérémonies, on recouvrait de planches les bassins dans les cours des maisons pour en faire une scène. Le terme *Takhte Howzi* est issu de cette pratique et désigne les spectacles qui se jouaient à l'occasion de certaines célébrations dans les cours des maisons. Ces représentations étaient des spectacles musicaux et dansants au cours desquels on imitait de manière exagérée les types sociaux et modes de vie de l'époque sans recourir à aucun texte écrit. Ces spectacles étaient tout à fait improvisés.

L.A.: Le *Taqlid* et le *Takhte Howzi* sont donc deux caractéristiques - manière et localisation - d'un même genre théâtral…

M.H.N. : Oui, nous avons deux termes différents pour désigner une seule forme de spectacle. D'habitude, les représentations comprenaient deux ou trois personnages, par exemple un propriétaire terrien et des villageois, ou bien un marchand et son apprenti, bref, généralement ils représentaient les relations entre un maître et son serviteur. Le *Baqqâl Bâzi* par exemple est un spectacle mettant en scène un épicier, son employé et les clients de son magasin. Mais il s'agit simplement d'un cadre donné, car il n'y a pas de texte, c'est une comédie improvisée. Une autre caractéristique de ces spectacles comiques est l'accent des personnages; l'accent turc, ispahanais ou d'autres sont imités. Au départ, ces spectacles étaient très courts. Ils s'appuyaient sur une petite histoire, très brève, qui pouvait parfois tenir en une seule ligne. A partir de cette intrigue donnée, les comédiens improvisaient sur les problèmes sociaux, l'actualité, les relations entre les gens. Ces histoires se sont ensuite développées et progressivement, le *Takhte Howzi* s'est divisé en plusieurs genres. Nous avons quelques documents attestant de l'existence de ces genres, mais nous ne savons pas précisément

comment se déroulaient ces représentations.

L.A.: Le *Siâh Bâzi* est né du *Takhte Howzi?*

M.H.N.: Avant l'époque de Nasser al-Din Shâh, aucun document n'évoque la présence d'un personnage au visage noir dans les spectacles de *Takhte Howzi*. Nous n'avons donc pas d'informations sur la période antérieure. Par la suite, des documents attestent de la présence d'un personnage grimé de noir dans des spectacles comiques, musicaux et dansants. Le *Siâh Bâzi* émerge donc de cette différence; le personnage principal de ce type de spectacles est un *Siâh* qui incarne le serviteur de la maison.

Mahmoud Rezâ Rahimi: En ce qui concerne les origines du *Siâh Bâzi*, nous disposons aussi d'informations davantage incertaines, car elles nous ont été transmises oralement. Selon ces données, le personnage du *Siâh* a d'autres racines. La première serait mythologique; la couleur noire serait liée au mythe de la déesse Ishtar et sa descente aux Enfers. Déesse de l'amour physique et de la fertilité, l'absence d'Ishtar sur Terre aurait provoqué l'arrêt de la fécondité et poussé les dieux à la libérer. Ishtar serait alors revenue des Enfers le visage grimé de noir et les lèvres fardées de rouge. Le noir, qui représente l'hiver et le froid, se marie au rouge, couleur chaude qui évoque la nature, la renaissance, le printemps. Le personnage de *Hadji Firouz* qui annonce Norouz et le printemps serait lié à ce mythe. Or, *Hadji Firouz* est une autre incarnation du *Siâh.* La deuxième racine du *Siâh* serait historique et remonterait à l'époque de la présence portugaise en Perse. Le personnage du *Siâh* trouverait son origine dans les descendants des esclaves africains vendus par les Portugais au Sud de l'Iran. Employés comme serviteurs par les familles fortunées, ils apprennent le persan, mais conservent un fort accent et s'expriment en commettant des fautes de langage. C'est justement l'une des caractéristiques du *Siâh*. Et enfin, la troisième racine concerne le genre de spectacle qu'est le *Siâh Bâzi*, nous en avons parlé, il s'agit du *Takhte Howzi*.



Mohammad Hossein Nâsserbakht

La couleur noire serait liée au mythe de la déesse Ishtar et sa descente aux Enfers. Déesse de l'amour physique et de la fertilité, l'absence d'Ishtar sur Terre aurait provoqué l'arrêt de la fécondité et poussé les dieux à la libérer.



Mahmoud Rezâ Rahimi

La deuxième racine du Siâh serait historique et remonterait à l'époque de la présence portugaise en Perse. Le personnage du Siâh *trouverait son origine dans les descendants des esclaves africains vendus par les Portugais au Sud de l'Iran.*

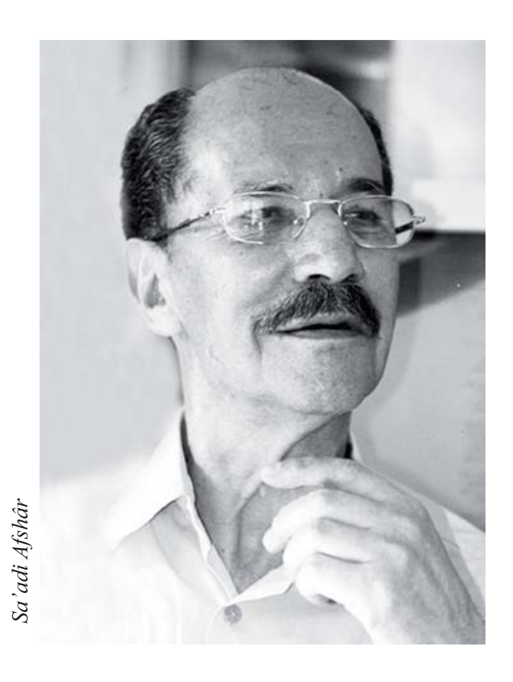
L.A.: Quelles sont les particularités du *Siâh Bâzi* par rapport aux autres

Progressivement, le Siâh Bâzi *élargit son répertoire en empruntant ses histoires à la littérature persane et parfois même au théâtre occidental. C'est la particularité du* Siâh Bâzi*: sa capacité à créer un spectacle à partir de toutes sortes d'intrigues.*

Le Siâh Bâzi *ne nécessite ni texte, ni emplacement spécifique. Ce n'est que bien après son émergence comme genre théâtral que le* Siâh Bâzi *fait son entrée dans les maisons de thé (*ghahveh-khânehs *en persan), et finalement dans les salles de spectacle, tout en continuant à être joué chez les gens.*

genres de théâtre comique en Iran? Le *Siâh Bâzi* se distingue-t-il seulement par la présence du personnage de *Siâh* sur scène? Ou bien s'appuie-t-il également sur un répertoire spécifique?

M.H.N.: La première différence entre le *Siâh Bâzi* et les autres types de théâtre comique est le personnage du *Siâh*. Vers la fin de l'époque qâdjâre, le *Siâh Bâzi* émerge comme un genre précis. Avant cela, il n'y avait pas vraiment de diversité dans le répertoire, seules quelques intrigues existaient et elles étaient communes aux différents genres de théâtre comique. Progressivement, le *Siâh Bâzi* élargit son répertoire en empruntant ses histoires à la littérature persane et parfois même au théâtre occidental. C'est la particularité du *Siâh Bâzi*: sa capacité à créer un spectacle à partir de toutes sortes d'intrigues.



Sa'adi Afshâr

M.R.R.: Dans les années 1970, le metteur en scène Peter Brook assiste à un spectacle de Sa'adi Afshâr, le grand maître *Siâh*, au Théâtre Nasr de la rue Lâlehzâr. Peter Brook veut en savoir davantage sur le *Siâh Bâzi*. Il découvre alors que la représentation qu'il avait vue était basée sur une seule ligne de texte et que tout le reste était improvisé par les comédiens. Il décide d'examiner le fonctionnement de la troupe et lui propose de créer un spectacle à partir d'une courte intrigue qu'il soumet aux acteurs. Après quelques jours à peine, Peter Brook revient au Théâtre Nasr et constate que la troupe a réussi à monter une pièce en s'appuyant sur l'intrigue donnée. Ce n'est que par la suite que Peter Brook révèle à Sa'adi Afshâr qu'en fait, il s'agissait de la trame de la comédie *Le Mariage de Figaro*. Je pense que c'est ça le *Siâh Bâzi*: un théâtre populaire qui se développe à l'intérieur des maisons, chez les gens, à l'occasion des célébrations de Norouz, des noces ou des cérémonies de circoncision, et un genre pluriel, capable d'emprunter des histoires, de rencontrer d'autres formes théâtrales et d'improviser. Le *Siâh Bâzi* ne nécessite ni texte, ni emplacement spécifique. Ce n'est que bien après son émergence comme genre théâtral que le *Siâh Bâzi* fait son entrée dans les maisons de thé (*ghahveh-khânehs* en persan), et finalement dans les salles de spectacle, tout en continuant à être joué chez les gens.

L.A.: Le *Siâh Bâzi* s'appuie sur une pluralité d'intrigues possibles, chaque représentation s'accomplissant selon une trame donnée. Les comédiens ne sont toutefois pas soumis à des dialogues écrits et ils sont libres d'improviser. Concrètement, comment se réalise cette improvisation sur scène? Y a t-il par exemple un maître d'improvisation, c'est-à-dire quelqu'un qui conduit le déroulement du spectacle?

M.H.N.: Les troupes de *Siâh Bâzi* sont constituées de comédiens qui sont

toujours ensemble. Comme dans la *Commedia dell'arte*, les acteurs forment une troupe permanente; ils répètent ensemble et développent un certain de nombre de plaisanteries qui sont récurrentes dans leurs spectacles. Des mots clefs sont introduits au cours de la représentation et donnent lieu à des bouffonneries dont les comédiens connaissent le déroulement et l'aboutissement final. En principe, c'est le *Siâh* où les acteurs expérimentés qui initient ces improvisations comiques et les autres comédiens enchaînent. Au cours des répétitions pour un spectacle, les membres de la troupe se mettent d'accord sur l'intrigue et précisent quelles plaisanteries ils souhaitent mettre en scène. Le *Siâh* est le seul personnage qui est libre d'improviser à tout moment, sans établir auparavant dans quelle facétie il va se lancer.

L.A.: Le *Siâh* est libre de s'aventurer à tout moment dans une improvisation verbale. Il semble qu'il puisse également sortir du personnage qu'il joue pour se quereller bouffonnement avec un autre comédien, interpeller un spectateur ou émettre un commentaire sur l'actualité, voire quitter la scène pour aller boire une gorgée de thé ou discuter avec les musiciens.

M.H.N.: Oui, bien sûr, mais cette sortie du personnage se retrouve également dans les autres types de théâtre traditionnel en Iran, comme par exemple dans le *Ta'zieh*. Le public iranien accepte ces conventions; il a conscience d'assister à un spectacle qui n'est pas la réalité de la vie.

M.R.R.: Il arrivait par le passé que le *Siâh* s'adresse directement à une autorité locale ou un notable présent dans le public. Les comédiens qui interprétaient le *Siâh* étaient des hommes courageux qui ne craignaient pas de parler ouvertement et de relayer l'opinion des gens du quartier.

L.A.: Quelles sont les possibilités offertes par l'improvisation? Cette interaction entre les comédiens et les spectateurs provient-elle de la liberté

Comme dans la Commedia dell'arte*, les acteurs forment une troupe permanente; ils répètent ensemble et développent un certain de nombre de plaisanteries qui sont récurrentes dans leurs spectacles.*


Premier festival national de Siâh Bâzi

Photo: Ali Kan'âni

Le Siâh *est le seul personnage qui est libre d'improviser à tout moment, sans établir auparavant dans quelle facétie il va se lancer.*

Une caractéristique importante d'un comédien du Siâh Bâzi *est qu'il doit toujours être prêt à répondre à une situation et capable de répliquer franchement, mais sur un mode burlesque.*



Spectacle de Takhte Howzi

d'improviser?

M.R.R.: Oui, par exemple si une personnalité entre dans la salle pendant une représentation, le *Siâh* peut annoncer son arrivée, demander au public de l'applaudir ou encore raconter des anecdotes à son propos.

M.H.N.: C'est d'ailleurs une caractéristique importante d'un comédien du *Siâh Bâzi*; il doit toujours être prêt à répondre à une situation et capable de répliquer franchement, mais sur un mode burlesque. Les racines historiques du *Siâh* ont influencé son caractère. Les descendants des esclaves africains restaient des étrangers en Iran; les normes et les habitudes de la société iranienne leur étaient inconnues. Ces travailleurs noirs percevaient les bizarreries des relations sociales et eux-mêmes semblaient étranges aux Iraniens, notamment à cause de leur accent. Le *Siâh*, ce personnage au visage grimé de noir et vêtu de couleurs chaudes qui ne cesse de jouer sur les mots, tire son caractère impertinent de ces origines. Il brave l'autorité de son maître, par exemple en lui lançant des vannes ou en faisant semblant de ne pas comprendre ses ordres, mais paradoxalement, il reste un serviteur très fidèle. Comme le rôle du *Siâh* est également héritier du *Takhte Howzi*, il doit en outre pouvoir chanter, danser et imiter les types sociaux.

L.A.: Le *Siâh* représente un personnage décalé, il incarne une sorte de bouffon un peu ridicule. Est-ce cette position d'exception qui lui confère une grande liberté de parole?

M.H.N.: A mon avis, oui. C'est d'ailleurs un personnage vulgaire et un peu dédaigné.

M.R.R.: Cela concerne toutefois le genre comique lui-même. En général, le public d'une comédie regarde de haut ce type de spectacle. Les spectateurs ne sont donc pas gênés par la liberté de parole des comédiens.

Parce que le Siâh *est un personnage particulier, son maître est indulgent envers lui. Mais il est important que le* Siâh *connaisse les limites et ne les dépasse pas. Ce qu'il doit toujours respecter, c'est sa fidélité au maître.*

M.H.N.: Parce que le *Siâh* est un personnage particulier, son maître est indulgent envers lui. Mais il est important que le *Siâh* connaisse les limites et ne les

dépasse pas. Ce qu'il doit toujours respecter, c'est sa fidélité au maître.

L.A.: L'expression non-verbale joue-t-elle un rôle important dans le *Siâh Bâzi*? La scénographie, la musique ou le langage physique par exemple figurent-ils des modes d'expression dramatique?

M.H.N.: La musique et la danse sont indispensables au *Siâh Bâzi*, ce sont des éléments qui accompagnent les improvisations. Mais la scénographie importe peu. Souvent, un rideau accroché au fond de la scène et quelques accessoires composent le seul décor.

L.A.: Est-ce lié au fait que le *Siâh Bâzi* était initialement joué dans les maisons et que les troupes devaient pouvoir se déplacer facilement?

M.H.N.: Dans les cours des maisons, seuls des accessoires étaient parfois utilisés. Mais dans les *ghahveh-khânehs* aussi bien que, plus tard, dans les salles de théâtre, le décor est pratiquement inexistant.

M.R.R.: Les troupes qui jouaient dans les cours des maisons emportaient généralement une grande malle dans laquelle on mettait les costumes et les accessoires du spectacle. Ces malles servaient parfois à élever le niveau de la scène. Cela permettait également d'avoir une mise en scène circulaire dans laquelle les comédiens se déplaçaient autour de la malle.

L.A.: Pour terminer, pourriez-vous nous faire un état des lieux du *Siâh Bâzi*? Ce théâtre comique populaire est-il une tradition encore vivante?

M.H.N.: Le *Siâh Bâzi* sous sa forme originale n'existe plus. On trouve des comédies dont la forme est proche du *Siâh Bâzi* ou qui s'en inspirent, mais le *Siâh Bâzi* joué selon la tradition se fait rare et ne se joue plus qu'occasionnellement.

L.A.: Paradoxalement, la troupe de Sa'adi Afshâr, le célèbre *Siâh* du Théâtre Nasr, a récemment entamé une grande tournée de spectacles à l'étranger, notamment dans plusieurs villes françaises.

M.R.R.: Oui, Sa'adi Afshâr a été invité par Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie et de nombreux théâtres européens l'ont sollicité par la suite. Il est intéressant de remarquer que dans chacune des villes où la troupe s'est produite, elle a joué un spectacle différent. En Iran, à mon avis, le *Siâh Bâzi* n'a pas disparu, mais il est en train de se transformer. Le *Siâh Bâzi* a émergé comme genre théâtral dans les maisons des gens. La vie change de jour en jour, les relations sociales changent et les médias modernes remplacent peu à peu les spectacles traditionnels vivants. A cela s'ajoutent les difficultés financières des troupes. Les désirs des hommes sont constants, mais la manière de les combler évolue. Si le *Siâh Bâzi* veut continuer d'apporter la joie à ses spectateurs et les faire rire, il doit emprunter ses histoires à la vie contemporaine.

L.A.: Merci, chers professeurs, de nous avoir accordé cet entretien.

M.R.R.: Nous vous remercions également. Je voudrais seulement ajouter combien le Professeur Ali Nassiriân, qui est un éminent spécialiste du *Siâh Bâzi*, nous a manqué ici aujourd'hui. Nous tenions à citer son nom.

M.H.N.: Merci de nous avoir écoutés à propos des spectacles iraniens traditionnels. ■

(Entretien réalisé avec l'aimable participation de Kiâsâ NÂZERÂN et Nedâ FE'LI)

Si le Siâh Bâzi *veut continuer d'apporter la joie à ses spectateurs et les faire rire, il doit emprunter ses histoires à la vie contemporaine.*

** Liliane Anjo a étudié la philosophie à la Humboldt-Universität zu Berlin et à l'Université Libre de Bruxelles. Elle est également diplômée de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris, où elle vient de soutenir son mémoire intitulé* Le théâtre iranien contemporain: espace performatif d'une société en mouvement. *Elle poursuit actuellement ses recherches et entame une thèse de doctorat à l'EHESS sur* La politique culturelle et les enjeux des pratiques artistiques en République islamique d'Iran à travers l'exemple du théâtre *sous la direction de l'iranologue Farhâd Khosrokhâvar.*

A la recherche de la peinture de café (*Naghâshi ghahveh-khâneh*)

Shahla EMAMJOMEH
Mireille FERREIRA

Monsieur Javâd Aghili a réuni, dès sa jeunesse et tout au long de sa vie, une importante collection de tableaux de style *salle de café* (*Naghâshi ghahveh-khâneh*). Il possède environ 300 toiles, dont une partie est exposée dans sa galerie de Téhéran. Lui-même peintre de talent, il nous a montré, lors de notre visite, quelques-uns des nombreux portraits qu'il a exécutés dans ce même style *ghahveh-khâneh*.

Il possède en outre quatre peintures de café sur toile vernie après peinture, appelées *pardeh*, ou peintures de rideaux. Peintes à Mashhad, la plus ancienne date de 1942. Bien dans la tradition chiite, elles représentent les scènes d'Achoura, le martyre de l'Imam Hossein à Kerbala. Les *pardeh* étaient utilisées encore récemment, par un narrateur, le *naqqâl*, dans une forme très populaire de théâtre de rue. Assisté d'un jeune garçon, le *naqqâl* s'installait soit dans la rue, soit dans un café. Il masquait l'immense peinture derrière un rideau qu'il tirait au fur et à mesure de son récit, pour dévoiler les scènes les unes après les autres. Il les décrivait par de longs récits épiques agrémentés de poésie. Après chaque récit, le public venu l'écouter devait donner quelques pièces de monnaie pour que la scène suivante soit dévoilée et contée à son tour. Chaque séance durait interminablement, pour le plus grand plaisir du public.



Javâd Aghili



Café, *Abbâs Blokifar*

Le peintre de café s'inspire aussi bien des poètes comme Ferdowsi, Nezâmi, Attâr que des récits et contes religieux du Coran ou du mysticisme soufi.

L'école de peinture *ghahveh-khâneh*

Cette école a vu le jour en Iran sous les dynasties zand et qâdjâre dès le XVIIe siècle. Ces peintures sont nées de l'imagination de leurs auteurs et de leur attachement à la tradition iranienne des récits religieux et mythologiques. Les thèmes illustrés peuvent être folkloriques, religieux, épiques ou littéraires. Le peintre de café s'inspire aussi bien des poètes comme Ferdowsi, Nezâmi, Attâr que des récits et contes religieux du Coran ou du mysticisme soufi. Il met également en scène des événements du folklore et de la vie quotidienne comme des cérémonies de mariage ou des scènes de salles de café.

Ce mouvement artistique montre la proximité des relations qui existent entre littérature, peinture et théâtre sacré, le *ta'zieh* iranien. La victoire du juste et de ses valeurs est le thème principal de ces œuvres. Elles mettent en scène des personnages réels ou légendaires, héros, rois ou guerriers, liés aux événements d'Achoura, aux narrations du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi ou d'autres légendes ou poèmes épiques. Ces personnages sont représentés, accompagnés des accessoires symboliques qui permettent au spectateur de les identifier aisément (les médailles des militaires, les plumes des personnages sacrés, le lion de l'Imam 'Ali, les animaux amis de Madjnoun, etc.) L'exécution et le choix des détails, oiseaux ou autres animaux symboliques par exemple, sont très précis et rigoureusement codifiés.

Les peintres préparent leurs couleurs à partir de matériaux naturels, végétaux ou minéraux, comme l'huile de lin, le lapis-lazuli et toutes sortes de pigments. Ils préparent eux-mêmes leur support qui peut être une toile, un mur ou encore une étoffe. L'œuvre peut être également peinte sous verre ou encore sur bois et céramique.

Sur le plan de la composition, les différentes scènes d'un même récit sont représentées sur un support unique, exécutées l'une après l'autre. L'histoire est déroulée chronologiquement. Les personnages les plus importants apparaissent plus grands que les autres, sans souci de la perspective, chère aux peintres occidentaux.

Ce mouvement artistique montre la proximité des relations qui existent entre littérature, peinture et théâtre sacré, le ta'zieh *iranien. La victoire du juste et de ses valeurs est le thème principal de ces œuvres.*

Parmi les maîtres de cette école artistique, on peut citer, outre Javâd Aghili: Hossein et Ali-Rezâ Ghoullar-Aghâssi, Mohammad Modabber, Abbâs Blokifar, Hassan Esmâïlzâdeh, Hossein Hamedâni, Fathollah Ghoular-Aghâssi, Mohammad Hamidi, Ahmad Khalili. Parmi les contemporains: Ali-Akbar Lerni et Mohammad Farâhâni.

Les peintres préparent leurs couleurs à partir de matériaux naturels, végétaux ou minéraux, comme l'huile de lin, le lapis-lazuli et toutes sortes de pigments.

D'après Hadi Seif, auteur d'un ouvrage sur la peinture de café, c'est après la deuxième Guerre Mondiale et la crise socio-politique en Iran, que cet art a commencé à passer de mode. Les changements liés à la vie moderne - l'apparition de la radio en est un élément - contraignirent les peintres et narrateurs à s'orienter vers d'autres activités.

De nombreux témoignages de cet art s'offrent à la vue du voyageur en Iran. C'est ainsi qu'on peut encore voir quelques cafés et restaurants traditionnels, décorés de fresques murales de type *ghahveh-khâneh*. Citons, parmi d'autres, le célèbre café Azari, la *sofreh-khâneh* du parc Shahr, le restaurant Dizi, à Téhéran; le restaurant traditionnel situé près de la mosquée Sheikh Lotfollah, à Ispahan.

Après la deuxième Guerre Mondiale et la crise socio-politique en Iran, cet art a commencé à passer de mode. Les changements liés à la vie moderne - l'apparition de la radio en est un élément - contraignirent les peintres et narrateurs à s'orienter vers d'autres activités.

Les musées iraniens exposent également de belles peintures de style ghahveh-Khâneh. Signalons, notamment:

- au Musée des Beaux-arts de Sa'ad Abâd de Téhéran, deux œuvres de Ghoullar-Aghâssi: *L'Imam Hossein reçoit des musulmans* et *La Tragédie de Kerbala,*
- au musée Rezâ Abbâsi de Téhéran, *La Tragédie de Kerbala*, de Mohammad Modabber.

Certains mausolées sont décorés de fresques murales de style *ghahveh–khâneh*. C'est le cas du mausolée de Hârun Velâyat à Ispahan, où l'on peut admirer des fresques qâdjâres représentant anges et imams.

L'avenir de la peinture de café

Quelques initiatives sont régulièrement prises pour la préservation, la renaissance et la promotion auprès du public de ce patrimoine artistique unique, typiquement iranien. En voici quelques exemples:

Javâd Aghili propose que l'Université des Beaux-arts de Téhéran intègre ce style artistique dans son enseignement. Par ailleurs, il est tout à fait disposé à mettre sa collection à la disposition des musées étrangers intéressés même si la


Le jour d'Achoura, *Abbâs Blokifar*

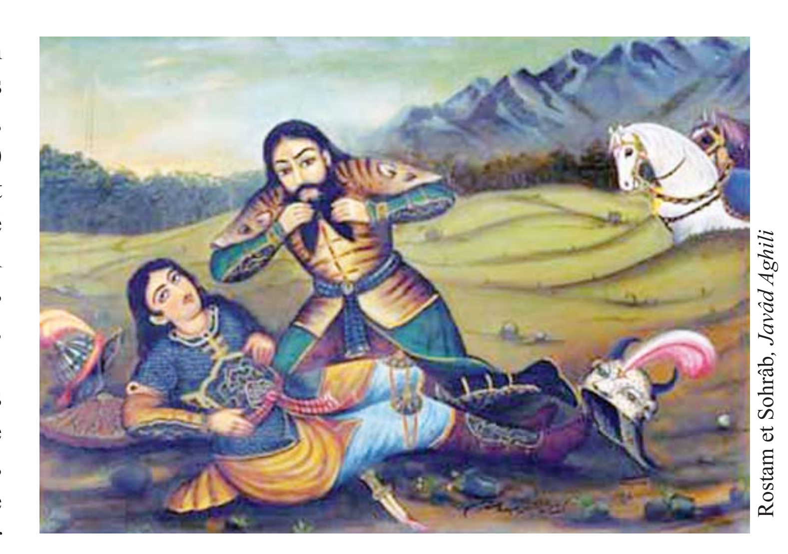
spécificité des sujets traités, en relation étroite avec la tradition iranienne (contes et légendes classiques, littérature persane, religion chiite et mysticisme soufi) rendent ces oeuvres difficilement accessibles à un public étranger non initié à cette culture. Une partie de sa collection a déjà été présentée avec succès dans plusieurs expositions à Chicago et Boston, aux Etats-Unis.

Hadi Seif s'est appliqué pendant des années à retrouver des artistes encore vivants, a réussi à faire connaître leurs oeuvres et a créé un atelier au Centre Culturel de Niâvarân à Téhéran pour leur permettre de travailler.

Le musée Felestin de Téhéran a organisé dans ses locaux, lors des dernières fêtes d'Achoura, un atelier réunissant quelques peintres de café réputés qui y créèrent des œuvres originales.

Le Musée d'Art Contemporain de Téhéran possède dans ses collections un grand nombre de ces toiles, acquises dès l'ouverture du musée en 1977.

Le centre d'artisanat de *Sâzmân-e mirâs-e farhangui*, l'Organisation nationale du patrimoine culturel, de l'artisanat et du tourisme, situé non loin de la tour Azâdi à Téhéran, présente également aux visiteurs des maîtres et leurs œuvres. Nous avons eu la chance d'y voir en janvier 2007 (mois de Bahman 1386) Ostâd Mohammad Farâhâni y exécuter quelques-unes de ses toiles.


Rostam et Sohrâb, *Javâd Aghili*

Ce style intéresse un public d'amateurs et de collectionneurs, nombreux et enthousiaste, en Iran comme à l'étranger. En témoigne l'intérêt que lui porte le marché de l'art international qui met en vente régulièrement des peintures *ghahveh-khâneh* qâdjâres du XIXe siècle, à un prix équivalent à celui offert pour les très prisées miniatures indiennes de la même époque. En Iran, de nombreux ateliers d'artistes proposent des copies de très bonne qualité pour des prix plus modiques.

L'étonnant portrait de style *ghahveh-khâneh* de l'Impératrice Farah Diba, exposé dans une salle Sâhebqarâniyeh au Palais de Niâvarân, est là pour nous rappeler que ce style, loin d'être désuet, peut nous surprendre par sa modernité. ■

Ce style intéresse un public d'amateurs et de collectionneurs, nombreux et enthousiaste, en Iran comme à l'étranger. En témoigne l'intérêt que lui porte le marché de l'art international qui met en vente régulièrement des peintures ghahveh-khâneh qâdjâres du XIXe siècle, à un prix équivalent à celui offert pour les très prisées miniatures indiennes de la même époque.

Sources:

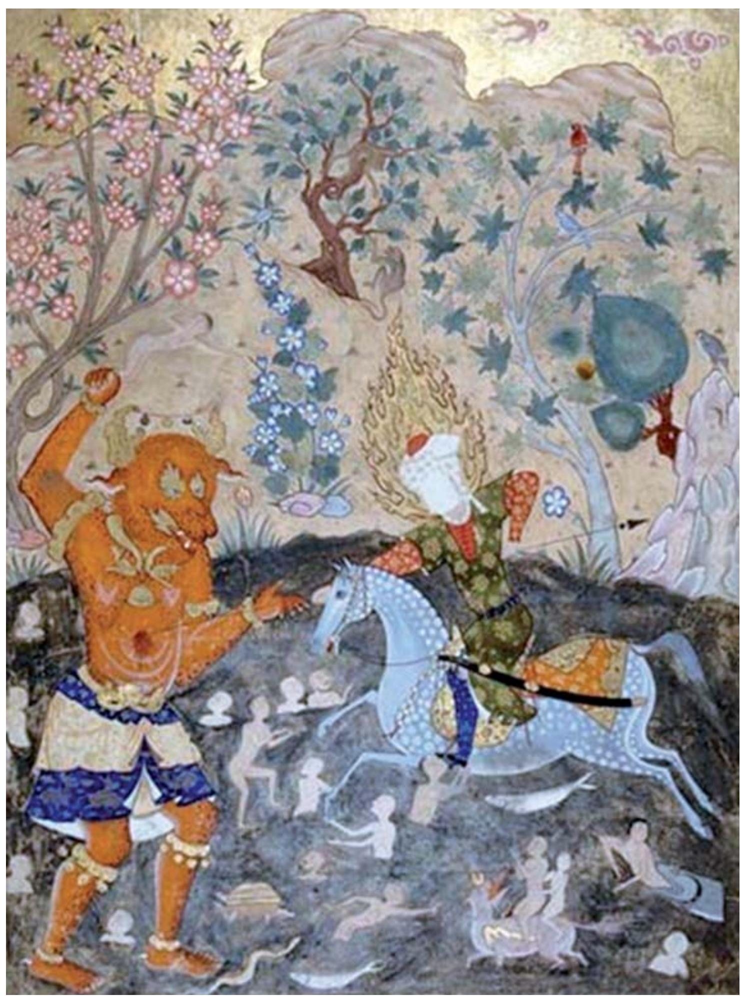
1. Seif Hadi, *The Visionary Painters of the Noble Folk: The Sore-Hearted Painters*, Tehran, The Institute for Children and Young Adults, 1383 (2004)
2. La peinture de café: respect des croyances religieuses et traditionnelles - Ettela'at, Sup. culturel n° 6, page 2
3. Kazem Chalipa & Ali Rajabi, *Hasan Ismâîlzâdeh – Coffee house School Painter*, Nazar Research and Cultural Institute, Tehran, 2007.

La Javânmardî: cœur du shî'isme iranien*

Francisco José LUIS

1. Une chevalerie ancrée dans la prééternité

Cette miniature tirée d'un *fâl-nâmeh*[1] de l'époque safavide illustre à elle seule le propos des pages qui vont suivre. Elle est organisée en deux plans d'oppositions. Le premier, vertical, oppose un paysage paradisiaque de Xvarnah[2], si caractéristique de l'art de l'époque, à l'océan sombre de nos vies dans lequel les êtres humains luttent pour leur survie. Le second plan, horizontal, oppose l'Imam Rezâ, le huitième Imam de la tradition shî'ite, à un daeva, un démon de la tradition mazdéenne. L'Imam est représenté sous les traits d'un chevalier sur sa monture, chargeant son ennemi, le transperçant d'une lance. Il s'agit ici du combat cosmique entre les forces divines et celles de la négation qui a lieu «au ciel comme sur terre». Cette image articule en outre le discours de l'identité iranienne depuis l'époque safavide, ancrée à la fois dans l'islam shî'ite et dans l'Iran pré-islamique. Ce n'est donc pas un hasard si l'on représente l'Imam Rezâ en train de tuer un daeva. Le thème du combat cosmique entre Ahura Mazda et Ahriman qui a été au centre de la chevalerie mazdéenne semble être continué par l'islam shî'ite, non pas par un phénomène de syncrétisme grossier ou d'influence, mais plutôt par celui de la *progressio harmonica* que décrit Henry Corbin dans son *Corps Spirituel et Terre Céleste*.[3] L'Imam Rezâ incarne ici l'idéal de la chevalerie spirituelle, la *javânmardî* (en persan) ou *fotowwat* (en arabe).



Miniature d'un fâl-nâmeh*, milieu du XVIème siècle, représentant l'Imam Rezâ terrassant un daeva.*

Discuter de la notion de *javânmardî*, terme traduit le plus communément par l'expression «chevalerie spirituelle», n'est pas une tâche des plus aisées. En effet, la centralité de cette notion pour la civilisation iranienne pose des problèmes quant à son approche. Il est difficile de discuter des notions centrales d'une civilisation, d'un peuple ou d'une communauté car la tentation de l'essentialisation, consistant à enfermer

une collectivité dans une prison de définitions, est toujours présente. Dans sa pièce intitulée *Andorra*, Max Frisch met en scène un jeune juif réfugié en Andorre confronté aux préjugés essentialisants tant positifs que négatifs de son entourage et met en évidence le commandement du décalogue *Du sollst dir kein Bildnis machen!* (*Tu ne te feras point d'idole !*). Enfermer un individu, une collectivité d'individus ou toute une civilisation dans une prison de définitions toutes faites c'est en faire des idoles, figer la vie et l'âme de ceux-ci et nier leur âme. Au XIXème siècle, au plus haut de la puissance impérialiste occidentale, les savants occidentaux qui étudiaient d'autres civilisations se comportaient comme des botanistes enfermant ces civilisations dans des définitions toutes faites comme autant de noms de plantes. Cette vision horizontale des choses, dénuée de transcendance, qui fait de l'idole construite par celui qui définit l'Autre l'âme-même de cet Autre est le péché spirituel qui a plongé les XIXème et XXème siècles dans les folies du colonialisme, du racisme, de l'antisémitisme et de l'islamophobie.

Il ne s'agit donc pas dans cet essai d'essentialiser un phénomène si complexe comme le shî'isme iranien ou d'enfermer les Iraniens dans une définition faisant d'eux tous de preux chevaliers de la foi. En effet, comme nous le verrons plus tard, la *javânmardî* ne saurait être un phénomène de masse même si elle a profondément marqué la culture iranienne au niveau de ses valeurs et de ses traditions.

Le terme *javânmard* signifie littéralement *jeune homme* (*javân*: jeune; *mard*: homme) et désigne littéralement le jeune homme entre l'adolescence et la trentaine et au sens figuré l'idéal du chevalier. C'est d'ailleurs ce dernier sens qui prévaut quant à son usage en persan. Il correspond exactement au terme arabe *fatâ* qui signifie également à al fois *jeune homme* et *chevalier*, et qui est dérivé de la racine grammatical *fa-ta-ya* qui signifie: «surpasser qqn en générosité et en qualités mâles, viriles, en discernement, être dans sa jeunesse, être adolescent, adulte, être dans la force l'âge».[4] Les notions de jeunesse, masculinité et éthique chevaleresque sont également présentes dans les substantifs que sont *javânmardî* et *fotowwat* qui sont la plupart du temps traduits par l'expression *chevalerie spirituelle*.

Les deux termes synonymes réfèrent à la fois à une éthique de combat spirituel et à un phénomène social avec son histoire, ses institutions, ses traditions et sa littérature. En tant que fait social la *javânmardî/fotowwat* n'est pas unique au monde de l'Iran shî'ite mais c'est dans ce milieu qu'elle occupe une place centrale contrairement à d'autres aires culturelles du monde islamique.

Ce qui différentie la *javânmardî* de l'Iran shî'ite d'autres formes de chevalerie comme celle qu'a connu l'Europe ou le bushido du Japon, c'est le fait qu'elle ne se définit pas comme ayant ses racines dans un fait socio-historique comme les sociétés féodales de l'Europe médiévale et du Japon. Elle se décrit comme ayant ses origines dans la prééternité et donc comme étant indépendante d'un fait socio-historique. Elle n'est pas issue de l'histoire; elle la précède et se manifeste de façons différentes à travers les âges. Ses origines prééternelles sont décrites dans une tradition de l'Imam Hossein citée dans l'un des plus fameux traités de chevalerie spirituelle ou *fotowwat nameh*, celui de Hossein Kashifi[5]: "*Hossein a déclaré que la fotowwat est la fidélité au pacte éternel et la fermeté le long de la voie de la vraie religion,*

Le terme javânmard *signifie littéralement* jeune homme *(*javân*: jeune;* mard*: homme) et désigne littéralement le jeune homme entre l'adolescence et la trentaine et au sens figuré l'idéal du chevalier.*

En tant que fait social la javânmardî/fotowwat *n'est pas unique au monde de l'Iran shî'ite mais c'est dans ce milieu qu'elle occupe une place centrale contrairement à d'autres aires culturelles du monde islamique.*

qui est le droit chemin. Dieu dit: Ô vous qui croyez, remplissez vos engagements! La fidélité au pacte du jour de l'alliance ('ahd) et au pacte du jour du questionnement est le devoir de la chevalerie spirituelle. Violer l'alliance ou briser un vœu est un signe d'un manque de foi. Place la main de la loyauté sur la ceinture du serment, efforce-toi à moins de devenir un briseur de serment!", Kashifi 2000: 7.

Ce qui différentie la javânmardî *de l'Iran shî'ite d'autres formes de chevalerie comme celle qu'a connu l'Europe ou le bushido du Japon, c'est le fait qu'elle ne se définit pas comme ayant ses racines dans un fait socio-historique comme les sociétés féodales de l'Europe médiévale et du Japon. Elle se décrit comme ayant ses origines dans la prééternité et donc comme étant indépendante d'un fait socio-historique. Elle n'est pas issue de l'histoire; elle la précède et se manifeste de façons différentes à travers les âges.*

Le jour de l'alliance en question ici est une référence au fameux pacte prééternel, *al-Mîthâq*, mentionné dans le Coran: "*Quand ton Seigneur tira une descendance des reins d'Adam, il les fît témoigner envers eux-mêmes: «Ne suis-je pas votre Seigneur? (*alastu birabbikum?*)». Ils dirent: «Certes oui, nous en témoignons!». Et cela pour que vous ne disiez pas le jour de Résurrection: «Nous avons été pris au dépourvu», ou que vous ne disiez pas: «Nos pères étaient autrefois polythéistes. Nous sommes leurs descendants. Nous feras-tu périr à cause des actions accomplies par des imposteurs?*»". Qoran VII: 172-3 (trad. Berque).

Cet évènement a eu lieu dans l'un des mondes intermédiaires précédant notre monde, le monde du pacte (*al-'Alam al-Mîthâq*). C'est dans ce monde et lors de ce pacte que Dieu se révèle aux ombres des croyants (*mu'minun*) dans son attribut de Seigneur (*rabb*) et que la nature intime (*fitrah*) de l'âme est déterminée. Dans la tradition shî'ite le serment comporte quatre parties: «*le serment d'adoration (*'ubûdiyya*) envers Dieu, serments d'amour et de fidélité (*walâya*) envers Muhammad et sa mission prophétique, envers les imams et leur Cause sacrée et enfin envers le mahdî en tant que Sauveur universel de la Fin du Temps*»[6]. Lors de la création du genre humain à partir de la glaise douce du monde paradisiaque de l'*Illiyyûn* et de celle amère du monde infernal de *Sijjîn*, et de sa descente par les différents intermondes deux camps se forment par rapport à ce serment: l'armée de l'intellect (*'aql*) et celle de l'ignorance (*jahl*). Le premier camp est celui des croyants (*mu'minun*) dont les esprits, les âmes et les cœurs proviennent de la glaise paradisiaque de l'*Illiyyûn* et dont le corps est constitué d'une glaise inférieure. Le camp adverse est celui des infidèles, les ennemis de l'Imam constitués entièrement de la glaise infernale du *Sijjîn***.** Quelques réflexions s'imposent ici. Ce qui oppose les deux camps c'est tout d'abord une différence dans l'acte d'allégeance. En effet, alors que les croyants font allégeance aux quatre parties du serment, les infidèles ne reconnaissent que l'unicité divine. Cette division en deux camps est donc le résultat d'un choix et non d'une prédestination. La constitution des esprits, cœurs et âmes des deux camps découle donc de ce choix. Dans le cas des croyants, il est très important de constater que les cœurs, âmes et esprits des croyants sont formés de la glaise douce de l'*Illiyûn* dont sont également constitués les esprits, cœurs, âmes et corps du plérôme des Quatorze Immaculés (*ma'sumin*). Ceci est une donnée capitale pour comprendre l'anthropologie du shî'isme. Le croyant sincère a donc la possibilité de voir se réaliser à son sujet la fameuse phrase du Prophète au sujet de Salmân : "*Tu fais partie de nous… (intâ minnâ…)*"[7]. En effet l'humanité dans le shî'isme n'est pas définie par la seule réalité physique du genre humain. Comme l'a très bien exprimé Amir-Moezzi[8], «*seul l'homme de Dieu est humain*». Un certain nombre de traditions remontant aux saints Imams confirment ceci: "*Les hommes sont des*

trois sortes: le noble de descendance pure, l'allié protégé et le vil de basse descendance. Le noble de pure descendance c'est nous; l'allié protégé est celui qui nous aime fidèlement; le vil c'est celui qui se dissocie de nous et nous déclare ouvertement son inimité." Amir-Amir-Moezzi 2006: 210.[9]

"*Les hommes se divisent en trois catégories: le sage initiateur, le disciple initié et l'écume emportée par la vague. Nous (les imams) sommes les sages initiateurs, nos fidèles sont les disciples initiés et les autres sont l'écume de la vague*." Amir-Moezzi 2006: 214.[10]

Une tradition de l'Imam Hossein est encore plus explicite: «*Nous (les Impeccables) sommes les hommes ; ceux qui s'assimilent aux hommes sont nos fidèles qui sont nos amis alliés (*mawâlî*) et qui procèdent de nous; les monstres à l'apparence humaine c'est la grande majorité», et il (l'Imam Hossein) montra de la main la masse des gens.*" Amir-Moezzi 2006: 217.[11]

Ces traditions illustrent clairement le lien ontologique entre les croyants et les Immaculés d'une part et la différence ontologique entre la véritable humanité, constituée par les Immaculés et leurs fidèles, et les monstres à apparence humaine d'autre part. Cette différence est au cœur-même de la guerre que se livrent les deux camps, les fidèles des Immaculés et leurs ennemis. Comme nous le verrons plus tard ce combat a plusieurs dimensions.

Le principe de la *fotowwat* est illustré dans le Qoran par différents personnages. Il y a tout d'abord Abraham qui est qualifié par le terme *fatâ*: "*Ils dirent : On a entendu un jeune homme/chevalier (*fatâ*) médire (de nos dieux). On l'appelle Abraham*", Qoran XXI: 61.

Dans ce verset, les ennemis polythéistes d'Abraham se plaignent de la destruction de leurs idoles par le jeune chevalier tout en admettant ses qualités de *fatâ*. Abraham a une position fondamentale dans le cycle de la chevalerie spirituelle shî'ite puisqu'il en est l'initiateur. C'est pour cette raison qu'il est d'ailleurs désigné comme le père des chevaliers (*abû'l-fiyân* en arabe, *pedar-e javânmardân* en persan). On notera d'ailleurs le potentiel œcuménique d'un tel titre capable de rassembler les *javânmardân* des traditions abrahamiques, un espoir auquel fait allusion Henry Corbin à plusieurs reprises dans œuvre. Il y a dans l'acte de la destruction des idoles par Abraham et de son exil toute la vigueur, la force, la vitalité sans compromis du *javânmard* qui agit par fidélité envers son Seigneur. C'est justement cet acte que mentionne une tradition de l'Imam Rezâ comme manifestant la chevalerie d'Abraham.[12] L'autre *fatâ* mentionné dans le Qoran est Joseph, lui-même un autre exilé qui est puni pour avoir préservé sa chasteté, geste que l'Imam Hossein considère comme l'acte chevaleresque par excellence de Joseph.[13] Et enfin il y a les sept dormants d'Ephèse qui ont tout abandonné pour leur foi.[14]

*Abraham a une position fondamentale dans le cycle de la chevalerie spirituelle shî'ite puisqu'il en est l'initiateur. C'est pour cette raison qu'il est d'ailleurs désigné comme le père des chevaliers (*abû'l-fiyân *en arabe,* pedar-i javânmardân *en persan).*

L'autre fatâ *mentionné dans le Qoran est Joseph, lui-même un autre exilé qui est puni pour avoir préservé sa chasteté, geste que l'Imam Hossein considère comme l'acte chevaleresque par excellence de Joseph.*

L'islam shî'ite voit dans les Immaculés les plus belles manifestations de la *javânmardî*. L'Imam 'Ali y occupe une position privilégiée en culminant les rôles de pôle de la *javânmardî* et de la *walâyat*.[15] Il demeure le chevalier par excellence par ses multiples actes de bravoure, de sacrifice, de rectitude morale, de sagesse et de compassion. Sa position est telle que l'archange Gabriel déclara à son propos la fameuse formule: *lâ fatâ illâ 'alî la sayfa illâ dhû l-faqâr* (pas de chevalier hormis 'Ali, pas de glaive sinon

dhû l-faqâr).[16] On ne citera ici que quelques uns des épisodes qui illustrent cette formule. Il y a tout d'abord le fait qu'il a mis sa vie en danger en se couchant à la place du Prophète dans le lit de ce dernier afin de déjouer une tentative d'assassinat. D'autres se plaisent à raconter comment l'Imam 'Ali a soulevé les portes de la forteresse juive de Khaibar ou ses talents de guerrier. Dans le contexte martial les traditions s'accordent sur le fait qu'il ait toujours respecté ses adversaires et que sa main ne se laissait jamais guider par ses propres sentiments mais par le désir de satisfaire Dieu seul. Son mode de vie simple presque ascétique est souvent mentionné ainsi que son comportement exemplaire envers son épouse Fâtima Zahrâ. Sa compassion lui faisait parcourir les rues de la ville la nuit incognito distribuant de la nourriture aux nécessiteux. Ce héros au combat était également capable d'imiter des sons d'animaux afin de rendre le sourire à de petits orphelins malheureux. Il demeure pour tout shî'ite le guide par excellence de la chevalerie, combinant dans chaque acte le *jihâd* mineur et le *jihâd* majeur.

La commémoration des évènements de Kerbala qui se sont déroulés il y a quatorze siècles ne doit pas faire penser que la javânmardî *est une chose du passé, un rêve romantique pour quelques anti-modernes. En effet elle est au cœur-même de la dévotion envers l'Imam Mahdî, sceau de l'imamat et du cycle de la chevalerie.*

Toute discussion de la chevalerie spirituelle shî'ite serait incomplète sans la mention du sacrifice de l'Imam Hossein et de ses compagnons à Kerbala. S'étant révolté contre l'usurpation du califat par l'impie Yazid, l'Imam Hossein se mit en chemin pour Kufa pour y rejoindre ses partisans. Intercepté par l'armée de Yazid à Kerbala il fut massacré avec ses compagnons. Cet évènement qui a profondément marqué la culture religieuse du shî'isme est commémoré tous les ans pendant les premiers dix jours du mois de Moharram. Lors des sermons et des jeux de passion appelés *tâ'zieh*[17] les exploits chevaleresques de l'Imam Hossein, d'Abbâs son demi-frère, de Qâsim ibn Hassan, son neveu, et de son fils 'Ali Akbar sont évoqués afin de marquer les cœurs et de les rappeler sans cesse au devoir de fidélité au pacte prééternel.

La commémoration des évènements de Kerbala qui se sont déroulés il y a quatorze siècles ne doit pas faire penser que la *javânmardî* est une chose du passé, un rêve romantique pour quelques anti-modernes. En effet elle est au cœur-même de la dévotion envers l'Imam Mahdî, sceau de l'imamat et du cycle de la chevalerie. L'Imam, occulté aux yeux du monde, reviendra en effet pour délivrer le monde de l'injustice et vaincre les forces des ténèbres et cela à la tête d'une armée de fidèles. L'élite de cette armée est constituée de trois cent treize chevaliers, les *khullas* ou *ahl al-ikhlâs* (les purs, gens de la dévotion sincère). Tout shî'ite a la possibilité de faire partie de cette armée par la piété et par la pratique des principes de la *javânmardî*. S'il est vrai que la masse des fidèles pense qu'elle attend l'Imam-e Zamân, le Seigneur du Temps, le *javânmard* quant à lui sait que c'est son seigneur qui attend que ses chevaliers soient prêts. La parousie du Seigneur du Temps relève donc de la responsabilité de chaque fidèle qui doit à tout moment agir en chevalier et livrer la bataille entre l'intellect et l'ignorance à tous les niveaux de sa vie. Devenir l'un des chevaliers de l'Imam du Temps est d'ailleurs le thème d'une très belle prière, la *du'a al-ahd*. Sa récitation pendant quarante jours après la prière de l'aube est sensée permettre à celui qui la récite de devenir l'un des soldats de l'Imam du Temps même s'il meurt avant sa parousie. Il se lèvera alors de sa tombe, ressuscité, sabre à la main répondant à l'appel du Seigneur du Temps.[18] Ces différents aspects tant

La parousie du Seigneur du Temps relève de la responsabilité de chaque fidèle qui doit à tout moment agir en chevalier et livrer la bataille entre l'intellect et l'ignorance à tous les niveaux de sa vie.

intérieurs qu'extérieurs ne sauraient être séparés puisqu'ils ont intimement liés. C'est bien pour cela que le *jihâd*, l'effort du croyant fidèle, a un aspect aussi bien extérieur qu'intérieur. L'effort externe, le *jihâd* mineur (*jihâd al-asghrar*) doit impérativement être le reflet du combat intérieur, le *jihâd* majeur (*jihâd al-akbar*). En effet le *jihâd* mineur, qui peut faire référence à la lutte défensive mais également à toute lutte externe contre le mal, ne saurait être autre chose qu'une parodie dont les motifs ne peuvent être que l'orgueil ou l'ignorance si le cœur n'est pas purifié par le jihad majeur. Cette interdépendance entre les deux *jihâd* est illustrée par un épisode de la vie de l'Imam 'Ali que Rûmî décrit brillamment dans son *Mathnavî*[19]. Lors d'un de ses fameux duels avec l'un des champions des infidèles, ce dernier, voyant que l'Imam 'Ali était sur le point de le frapper de son épée, lui cracha au visage. L'Imam 'Ali retint son coup et marcha quelques moments à l'écart avant de revenir pour donner le coup de grâce. Interrogé sur les raisons de son hésitation il répondit: "*Je tire mon sabre pour l'amour de Dieu, je suis le serviteur de Dieu, je ne suis pas aux ordres du corps. Je suis le Lion de Dieu, je ne suis pas le lion de la passion: mon action témoigne de ma religion.*", Mathnavi I :3782-3.

Au sujet de la relation entre les *jihâd* majeur et mineur, ce géant d'érudition et de spiritualité du shî'isme du XXème que fut l'Allamah Sayyid Mohammad Hossein Tabataba'i, observe dans le fameux traité de gnose opérative qu'est le *Lubb al-Lubâb*, que le verset du Coran qui est habituellement cité au sujet des martyrs, est également une référence en ce qui concerne les mystiques et leur mort du *moi* inférieur: "*...et ne prends pas ceux qui furent tués sur le chemin de Dieu pour des morts. Oh non! ils vivent en leur Seigneur, à jouir de l'attribution...*", Qoran III: 169.

Selon lui les croyants sincères (*mukhlasin*) seront, comme les martyrs du *jihâd* mineur, épargnés du jugement dernier du fait qu'ils soient morts sur la voie du *jihâd* majeur à travers les exercices spirituels et la méditation (*muraqabah*), qu'ils soient de ce fait passés par la résurrection majeure des âmes et donc déjà jugés. Revêtus d'éternité ils jouissent du privilège de demeurer à jamais proches de Dieu[20].

Outre les Immaculés une autre figure domine le monde de la *javânmardî*, celle de Salmân le Perse, qui est considéré dans les traditions shî'ites comme le meilleur des compagnons du Prophète et de l'Imam 'Ali. Né dans une famille de la noblesse de l'empire sassanide, le jeune Salmân se met très tôt à la recherche d'une autre voie spirituelle. Ceci le mènera d'abord vers le christianisme ce qui le force à l'exil afin d'éviter les persécutions. Son destin le mènera à sa rencontre avec le Prophète et sa conversion à l'islam.[21] Il occupe dans la spiritualité shî'ite une importance telle que le Prophète déclara qu'il avait atteint le dixième et plus haut degré de la foi. Dans l'ésotérisme shî'ite il occupe la position de porte (*bâb*) de l'Imam. Il représente également le lien entre la tradition chevaleresque mazdéenne et la *javânmardî*. L'Iran a en effet été le lieu de naissance de la notion de la chevalerie spirituelle.

La tradition mazdéenne envisage en effet le lien qui lie les âmes des croyants à Dieu comme un lien d'alliance entre un roi et ses chevaliers, unis dans le combat contre les forces maléfiques ahrimaniennes. Le crédo de la foi

L'Iran a été le lieu de naissance de la notion de la chevalerie spirituelle. La tradition mazdéenne envisage en effet le lien qui lie les âmes des croyants à Dieu comme un lien d'alliance entre un roi et ses chevaliers, unis dans le combat contre les forces maléfiques ahrimaniennes.

Le parcours spirituel de Salmân, progressant d'une tradition prophétique à l'autre avec la chevalerie spirituelle comme son fondamental *met en évidence les harmoniques communes à ces différentes traditions, nous permettant de dépasser les explications de causalité historique.*

mazdéenne, le *fravarânê* est d'ailleurs une répétition du serment de fidélité à Dieu que le croyant sert comme un chevalier dans la guerre cosmique contre les forces ahrimaniennes:

fravarânê mazdayasnô zarathushtrish vîdaêvô ahura-tkaêshô staotâ ameshanãm speñtanãm ýashtâ ameshanãm speñtanãm

Je me déclare adorateur de Mazdâ, disciple de Zarathushtra, ennemi des Daevas, sectateur de la loi d'Ahura, louant les Amesha Spenta, chantant les Amesha Spenta.[22]

Cette conception des liens entre Dieu et les âmes est reflétée dans l'histoire de l'Iran pré-islamique, en particulier dans celle de l'empire sassanide. Ses constantes guerres avec l'empire romain d'Orient étaient envisagées comme une lutte contre les forces ahrimaniennes. L'Iran sassanide connaissait également une classe militaire de chevaliers dédiée au combat mais également liée à un ensemble de valeurs éthiques. Les combattants d'élite de l'empire, les *asbarân*[23] étaient issus de la classe des *marzban* et *dihqan*, propriétaires terriens.[24] Les fils de cette classe recevaient dès le plus jeune âge un entraînement intensif dans le maniement de l'arc et de l'épée ainsi que dans l'art de l'équitation. Leurs terres leur donnaient la possibilité de constituer l'unité d'élite la plus crainte de l'antiquité, les cataphractes. Il s'agissait d'une unité de cavalerie lourde couverte de la tête aux pieds d'une armure de métal et dont le cheval était également protégé de la sorte. Cette unité était le cauchemar des armées de l'antiquité. Salmân était lui-aussi né dans une famille de *dihqan/marzban* et reçut donc le même entraînement militaire durant sa jeunesse. Il ne faut donc pas s'étonner du rôle capital de Salmân en apportant à la jeune communauté musulmane son expertise militaire comme ce fut le cas pendant la bataille de la Tranchée (*Khandaq*). Salmân n'était d'ailleurs pas le seul chevalier sassanide à avoir rejoint la communauté du Prophète. Nous savons que les régiments sassanides du Yémen se convertirent à l'islam et combattirent pour le Prophète.[25] Outre le savoir faire militaire iranien, ces chevaliers sassanides apportèrent également leurs traditions chevaleresques. Ceci peut expliquer pourquoi tant d'entre eux furent parmi les premiers shî'ites, Salmân en premier. En tant que pont entre la *javânmardî* shî'ite et l'ancienne chevalerie iranienne, il se chargeait de l'initiation des premiers compagnons.[26] C'est cette initiation qui sera le sujet de la deuxième partie de cet article.

Salmân, clé de l'herméneutique shî'ite est précisément celui qui peut nous aider à pleinement comprendre le mécanisme de la miniature décrite au tout début de notre article. Il illustre à lui seul, à travers son parcours, la notion de *progressio harmonica*: "*Quiconque est quelque peu familier avec l'orgue, sait ce que l'on y désigne sous le nom de «jeux de mutation». Ce sont des jeux qui permettent à chaque note de «faire parler» simultanément plusieurs tuyaux de longueur différente; on perçoit donc ainsi, outre le son fondamental, un certain nombre d'harmoniques. Parmi les registres qui les commandent, la* progressio harmonica *désigne un jeu qui fait entendre plus d'harmoniques au fur et à mesure que l'on progresse vers l'aigu, jusqu'à ce qu'à partir d'une certaine hauteur résonne en outre simultanément le son fondamental.*", Corbin 2005: 82.

Le parcours spirituel de Salmân, progressant d'une tradition prophétique à l'autre avec la chevalerie spirituelle comme *son fondamental* met en évidence les harmoniques communes à ces différentes traditions, nous permettant de dépasser les explications de causalité historique. La présence de l'Imam Rezâ sur cette miniature n'est donc pas le produit d'un syncrétisme grossier mais bel et bien l'expression d'une même note, d'un même combat cosmique décliné de façons différentes dans les traditions prophétiques comme autant de tuyaux de l'orgue de la révélation divine. ■

Bibliographie

Amir-Moezzi, Mohammad Ali, *La Religion Discrète: croyances et pratiques spirituelles dans l'islam shi'ite*, 2006, Paris, Vrin.
Corbin, Henry, *En Islam Iranien : aspects spirituels et philosophiques, IV*, 1972, Paris, Gallimard.
Corbin, Henry, *Corps Spirituel et Terre Céleste: de l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, 2005, Paris, Buchet Chastel.
Ershadi, Babak, "Le Ta'zîeh, théâtre religieux iranien", in *La Revue de Téhéran*, Février 2008, Téhéran, Ettelaat.
Gloton, Maurice, *Une Approche du Coran par la Grammaire et le Lexique: 2500 versets traduits-lexique coranique complet*, 2002, Beyrouth, Alburaq.
Kashifi, Hossein, *The Royal Book of Spiritual Chivalry*, 2000, Chicago, Kazi Publications.
Nasr, Seyyed Hossein, *Islamic Spirituality: Manifestations*, 1997, New York, Crossroad.
Neuve-Eglise, Amélie, "Des paysages de "Xvarnah" au " huitième climat " de la géographie mystique", in *La Revue de Téhéran*, Juillet 2007, Téhéran, Ettelaat.
Neuve-Eglise, Amélie, "Les Sept Dormants d'Éphèse et les "Ahl al-Kahf"", in *La Revue de Téhéran*, Mars 2008, Téhéran, Ettelaat.
Neuve-Eglise, Amélie, "Salmân le Perse, du mazdéisme à la vocation d'Initiateur mystique de l'islam", in *La Revue de Téhéran*, Novembre 2008, Téhéran, Ettelaat.
Rûmî, Djalal-od-Dîn, *Mathnawî*: la quête de l'Absolu, 2004, Paris, Editions du Rocher.
Varenne, Jean, *Zoroastre, le Prophète de l'Iran*, 1996, Paris, Dervy.
Zakeri, Mohsen, *Sâsânid Soldiers in Early Muslim Society: the origins of 'Ayyârân and Futuwwa*, 1995, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

* Cet article est divisé en trois parties dont voici la première.
1. *fâl-nâmeh*: livre de divination
2. Sur les paysages de Xvarnah voir Neuve-Eglise 2007 et Corbin 2005: 48-58.
3. Voir Corbin 2005: 82-99.
4. Gloton 2002 :591
5. Kamâloddin Hossein Kashifi, né à Bayhaq dans le disctrict de Sabziwar dans le Khorâssân occidental a vécu entre la fin XVème siècle et le début du XVIème siècle. Contemporain de Shâh Ismâ'il Safavi, ses ouvrages ont été d'une grande importance pour le shî'isme iranien de cette époque. Son traité de chevalerie, *Fotowwat Nâmeh-ye Soltânî* (Le Traité Royal de Chevalerie), demeure à ce jour le plus connu de ce type d'ouvrages. Ces autres œuvres sont les *Anwâr-i Suhaylî* (Les Lumières Suhayliennes), le *Rawdatul Shohadâ* (Le Jardin des Martyrs), *Akhlâq-i Muhsinî* (La Bonne Ethique) ainsi qu'un traité sur les sciences occultes.
6. Voir Amir-Moezzi 1992: 87.
7. Voir Neuve-Eglise 2008b.
8. Au sujet de l'anthropologie mystique du shî'isme voir Amir-Moezzi 2006: 209-28.
9. Référence originelle: Ibn Bâbûya al Sadûq, *al-Khisâl*, éd. 'A.A. Ghaffârî, Qumm, rééd. 1403/1983, p.123, n.116.
10. Référence originelle: Ibn Bâbûya, *al-Khisâl*, 1 :123, n.115.
11. Référence originelle: al-Kulaynî, *al-Rawda min al-Kâfî*, 2 :54, n.339.
12. Kashifi 2000. 16
13. *Idem.*
14. *Idem.* Voir également Neuve-Eglise 2008a.
15. Au sujet des rôles d'Abraham, de l'Imam 'Ali et de l'Imam Mahdî dans le cycle de la chevalerie spirituelle voir Nasr 1997: 306.
16. Pour un excellent article sur le dhû l-faqâr voir Khorasani 2006: 195-7
17. Au sujet des *tâ'zieh* voir Ershadi 2008.
18. Au sujet de l'Imam Mahdî voir Corbin 1972 IV:301-89.
19. Voir Mathnavi I: 3721-3843.
20. Nous avons malheureusement dû nous contenter de la version anglaise en ligne de ce traité se trouvant à l'adresse suivante: http://www.al-islam.org/al-tawhid/lubb_al_lubab.
21. Pour un excellent article d'introduction à la personne de Salmân voir Neuve-Eglise 2008b. Outre le fait de présenter les faits biographiques et traditions importants en ce qui concerne Salmân, références à l'appui, l'article aborde également la littérature récente sur Salmân et son importance dans les œuvres de Louis Massignon et de Henry Corbin.
22. Traduction de Jean Varenne dans Varenne 1996: 226.
23. On reconnaîtra dans le terme *asbarân*, le mot *asb* (cheval) qui en sanskrit donne *a•va*. Les *asbarân* sont donc l'équivalent littéral du terme chevalier.
24. Pour plus d'informations sur ces classes militaires voir Zakeri 1995: 13-94 et Khorasani 2006 pour ce qui est de l'armement.
25. Voir Zakeri 1995: 329.
26. Voir Zakeri 1995: 309.

Ferdowsi et Sohrawardi

Dr. Karim MODJTAHEDI*

Au premier abord, il ne semble pas facile de rapprocher les noms d'un grand poète épique tel que Ferdowsi[1] et d'un grand mystique tel que Sohrawardi[2], ce qui en effet apparait peu conforme aux consignes courantes utilisées dans nos manuels généraux de littérature persane. Mais le fait est là et Sohrawardi s'est profondément intéressé à l'épopée du *Livre des Rois* (*Shâhnâmeh*) de Ferdowsi et en a donné des commentaires à propos des gestes de certains des héros qui s'y trouvent. Ces commentaires, tout en restant brefs, pénètrent au plus profond du texte de l'épopée de Ferdowsi et essaient d'atteindre l'âme même du livre. En réalité, Sohrawardi procède par une sorte d'herméneutique qui n'est pas comme il l'emploie, une simple intériorisation subjective, mais plutôt une actualisation réelle. En effet, c'est par un véritable acte de dévoilement qu'il essaie de saisir la signification de la légende comme surgissant du plus profond du héros épique. C'est l'image réelle de sa dimension spirituelle qui est à la fois convoitée et concrétisée. De ce fait, sous la plume de Sohrawardi, l'épopée héroïque ne s'achemine pas seulement vers l'épopée mystique, mais celle-ci s'en distingue dès le début, comme cet élan intérieur qui en garantit la vie réelle voire la possibilité de sa pérennité qui la situe d'une certaine manière au-dessus des événementiels terrestres.

Il va sans dire qu'un grand génie tel que Ferdowsi et une œuvre monumentale telle que le *Livre des Rois* ne se laissent découvrir que par paliers, en profondeur, étape par étape, allant d'une simple appréciation du rythme poétique - déjà profondément épique rien que par sa forme - aux vastes tableaux, tellement colorés et vivants, qu'ils se représentent mentalement d'eux-mêmes, illustrant des scènes héroïques où toutes les gammes des passions de l'âme humaine semblent se côtoyer, et enfin ayant atteint une dimension profondément morale, aboutit à une élévation presque supra-terrestre. Ceci pour dire qu'en Iran depuis plus de mille ans, la lecture du *Livre des Rois* n'est pas seulement un véritable phénomène socio-culturel, dans le sens d'une auto-affirmation nationale et populaire, mais une véritable institution d'éducation physico-morale, par laquelle une grande spiritualité semble se réaliser au cœur même de l'épopée héroïque pour la transformer en épopée mystique. Ceci, loin de signifier le mélange malheureux des genres littéraires qui obéiraient à des normes différentes, permet en réalité d'envisager l'aspect spirituel du véritable héros et l'esprit héroïque du véritable mystique. De toute façon, sur les deux plans, il s'agit de cet *Homo Viator* qui puise tout son courage pour ranimer et actualiser cet élan intérieur qui lui est en réalité comme un dépôt existentiel.

Bien que Sohrawardi ne soit pas le premier à commenter les héros du *Livre des Rois* et qu'il fasse lui-même partie d'une lignée traditionnelle qui le précède (surtout parmi les poètes), nous pourrions cependant avancer l'idée que dans cette voie, nul n'est allé aussi loin que lui.

C'est à la suite des recherches effectuées par le regretté H. Corbin, éminent orientaliste et grand philosophe français, que nous sommes devenus

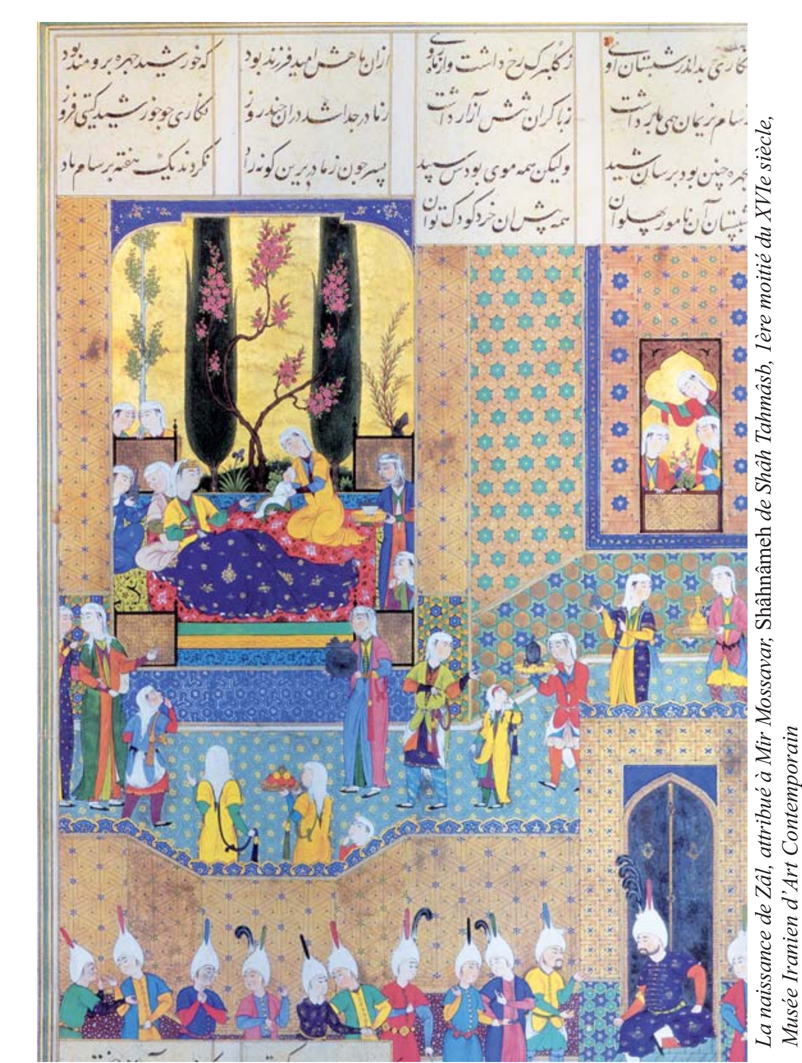
sensibles à l'importance de l'œuvre de Sohrawardi ainsi qu'à toute son ampleur. C'est encore H. Corbin qui d'une manière explicite a attiré notre attention sur l'originalité du commentaire que Sohrawardi a donné des héros de Ferdowsi, et c'est également dans ce même esprit que nous allons parler de ce commentaire.

Si l'on exclut le cas de Kay Khosrow qui disparait dans la "haute montagne" après s'être purifié à une mystérieuse "Source de vie", comme suggérant sa naissance au monde de la lumière et dont Sohrawardi, à la quatrième parabole du récit intitulé "La langue des fourmis" (*Loghât-e mûrân*) rédigé en persan, analyse le symbolisme du thème de la coupe (*Jâm*) qui lui appartenait, c'est surtout le cas de la naissance de Zâl et celui de la mort d'Esfandyâr qui font chez lui l'objet d'une herméneutique spirituelle dont lui seul connait le secret.

Ferdowsi a raconté l'histoire de la naissance de Zâl dans la partie de son livre qui est consacrée au règne de Manutchehr. Nous savons qu'il s'agit d'un enfant né à la chevelure blanche (un albinos, dirions-nous peut-être aujourd'hui), ce qui horrifie son père Sam qui, redoutant une humiliation sociale, l'abandonne dans le désert. Le Simorgh prend alors soin de l'enfant, lequel est évidemment par la suite rendu à son père, en obtenant en outre l'avantage de pouvoir se faire secourir par le Simorgh tout au long de sa vie.

Dans un petit récit visionnaire également rédigé en persan qu'il a intitulé "*'Aql-e Sorkh*" (titre que H. Corbin a ingénieusement traduit en français par "L'Archange empourpré"[3]), Sohrawardi, sans répéter en détail toute l'histoire de Zâl mais en utilisant un langage à la fois simple et profond - qui est d'ailleurs en soi un texte littéraire d'une grande beauté - essaie d'en saisir le symbolisme. La blancheur de la chevelure de l'enfant Zâl est son signe d'origine: il descend ici-bas du monde des êtres de lumière. Au fond, à travers le destin de Zâl, c'est tout l'être humain qui est appelé à se reconnaître en redécouvrant son origine supra-terrestre. C'est également en approfondissant ce même symbolisme que nous pourrions mieux comprendre la signification de la mort d'Esfandyâr.

Selon la légende telle que Ferdowsi la

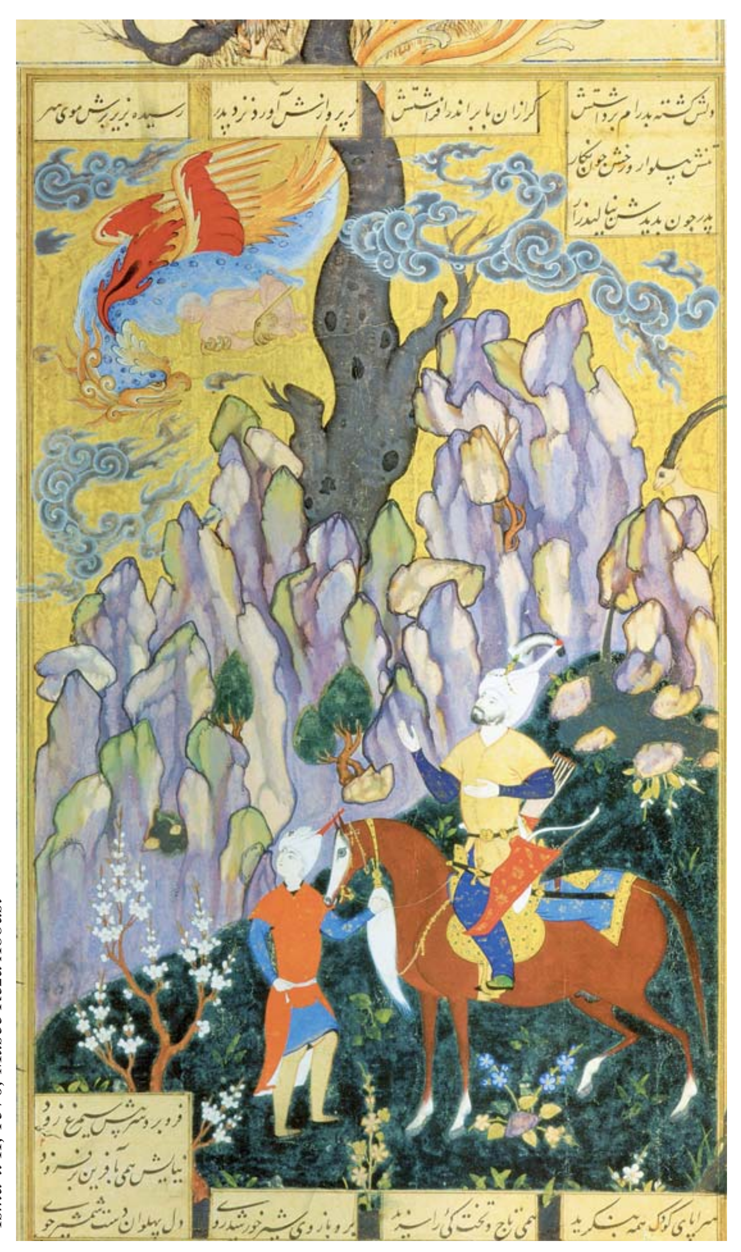


La naissance de Zâl, attribué à Mir Mossavar, Shâhnâmeh *de Shâh Tahmâsb, 1ère moitié du XVIe siècle, Musée Iranien d'Art Contemporain*

Sous la plume de Sohrawardi, l'épopée héroïque ne s'achemine pas seulement vers l'épopée mystique, mais celle-ci s'en distingue dès le début, comme cet élan intérieur qui en garantit la vie réelle voire la possibilité de sa pérennité qui la situe d'une certaine manière au-dessus des événementiels terrestres.

Dans le Livre des Rois*, Sohrawardi s'est intéressé aux deux moments où l'on pourrait trouver à la fois le commencement et la fin de l'âme par le fait qu'elle prenne conscience d'elle-même comme lumière.*

reprend, une grande rivalité confronte les deux héros à savoir Esfandyâr et Rostam, fils de Zâl. Rostam qui, dans son apparition dans le *Livre des Rois*, passe pour un héros exceptionnel, a une force physique hors-pair, mais malgré maints efforts, il n'arrive pas à bout d'Esfandyâr qui, de son côté, est également un chevalier d'une haute bravoure. Afin de permettre la victoire de son fils Rostam,



Sâm rend visite à Zâl dans le nid du Simorgh, attribué à Sâdeghi, Shâhnâmeh *de Shâh Ismâ'il II, 1576, Musée Rezâ Abbâsi*

Zâl en appelle à l'aide du Simorgh qui leur apprend le moyen par lequel Esfandyâr pourrait être terrassé.

Sohrawardi reprend également ce thème dans le récit précité à savoir "L'Archange empourpré", en l'évoquant cependant d'une manière un peu moins explicite que dans le cas précédent. D'après lui, le Simorgh intervient de toute façon dans la mort d'Esfandyâr en ce sens que celui-ci meurt physiquement par un éblouissement devant la lumière. Mais Simorgh n'est pas le symbole de la mort, il est celui de la vie, plus précisément celui de la lumière. A lui seul, le Simorgh constitue au fond tout le symbolisme. C'est par son intermédiaire que toute âme personnelle se rattache à son origine éternelle; cette intervention illustre le moment de la fusion unitive vers laquelle chaque âme s'achemine. C'est aussi évidemment par cela même que les deux thèmes de la naissance de Zâl et de la mort d'Esfandyâr entrent en rapport, car dans les deux cas, l'évènement mystique reste le même. Il s'agit de découvrir le sens de l'intervention du Simorgh, apparemment si différente dans les deux cas. En réalité, c'est cette intervention qui remplit ce grand hiatus qui semble, sur tout un autre plan, exister entre l'attitude héroïque et la quête mystique. C'est justement à travers ce même thème que l'épopée héroïque de l'Iran s'achemine vers l'épopée mystique. En réalité, en ce sens là, on pourrait dire que le destin de Zâl et celui d'Esfandyâr se complètent réciproquement.

D'une manière générale, dans le *Livre des Rois*, Sohrawardi s'est intéressé aux deux moments où l'on pourrait trouver à la fois le commencement et la fin de l'âme par le fait qu'elle prenne conscience d'elle-même comme lumière. "*De la naissance de Zâl*, écrit H. Corbin, *sous la protection*

du Simorgh, jusqu'à la mort d'Esfandyâr en extase suprême qui met fin à son combat terrestre, le Simorgh impose sa mystérieuse présence"[4].

Par ailleurs, il va sans dire que dans le cas des écrits sohrawardiens, on ne peut pas parler d'un exposé doctrinal du type conceptuel, utilisable au niveau du programme d'un enseignement officiel, mais seulement en quelque sorte d'une historiosophie dans le sens où Schelling, philosophe allemand, emploie ce mot. Car dans ses commentaires, Sohrawardi se base toujours sur l'acceptation d'une finalité qui oriente le destin du héros, sans laquelle le véritable aspect du geste héroïque effectué par celui-ci risque de rester ignoré, ainsi que la signification profonde qu'une conscience attentive devrait normalement y trouver. En réalité, il s'agit toujours d'un événement que le récit, sans nous le donner d'emblée, nous invite à en rendre le dénouement intérieurement réel. C'est pourquoi, sans la participation active et profonde du lecteur, le récit risque de rester muet et de ne rien révéler de son sens caché, et ceci pour la plus forte raison que Sohrawardi a donné volontairement un aspect voilé à ses récits.

En dernier lieu, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que l'interprétation de Sohrawardi, tout en restant très originale, ne porte aucunement préjudice à l'universalité de Ferdowsi, et tout au contraire, on pourrait même dire qu'elle la garantit en réalité, car dans le commentaire de Sohrawardi, d'une manière générale, l'accent est surtout mis sur l'élan spirituel de l'âme humaine et non sur la psychologie limitée d'un personnage qui risque d'être saisi par le profane comme essentiellement mythique, sinon fictif.



Le meurtre de Siyâvash, artiste inconnu, Shâhnâmeh *de Bâysonghori, 1429, Palais du Golestân*

Sohrawardi a sûrement su rendre un plus grand hommage à Ferdowsi que nous ne pouvons peut-être le faire aujourd'hui par nos manuels habituels qui écrivent exclusivement les légendes d'une manière extérieure. ■

---

* Nous remercions le Docteur Modjtahedi qui a eu l'amabilité de donner ce texte à la *Revue de Téhéran* pour sa première publication.

1. Aboul al-Ghâssem Ferdowsi, 329/330-~409/410 H.L., grand poète épique de l'Iran.

2. Shihâboddin Yahyâ Sohrawardi mourut en martyr à Alep en 587 H. L. - 1191 A.C.). Il est le fondateur iranien de la théosophie orientale des lumières (*Hikmat al-Ishrâq*).

3. Corbin, Henry, *En Islam iranien - Aspects spirituels et philosophiques*, Vol.IV, Paris, N.R.F., 1971.

4. *Ibid*, Vol.II, p.236.

Une histoire de la modernité (I)

Rouhollah HOSSEINI

La modernité est une notion complexe qui ne se laisse pas aisément cerner. Concept dynamique et transversal, il apparaît difficile, voire impossible d'en établir la genèse et de dater le moment de son apparition.
Outre l'évolution des idées, qui constitue l'axe principale de notre étude et qui se manifeste par une transformation de la représentation du monde, l'idée de modernité évoque de profonds bouleversements sociaux, politiques, économiques et technologiques. Elle peut désigner, soit une époque, soit la nature de cette époque; elle a plusieurs commencements et de nombreuses fins. D'où la pluralité des définitions qui s'y rattachent.

La présentation en vrac des multiples acceptions de la notion de modernité suffira à elle seule à illustrer la complexité du concept. En effet, dans son acceptation générale, l'adjectif "moderne" désigne tout ce qui semble spécifiquement nouveau aux yeux des contemporains; une période proche que l'on juge avec une connotation favorable par rapport à ce qui précède. Dans cette optique, ce qui est moderne cesse de l'être avec l'écoulement du temps. On ne s'étonnera donc pas d'apprendre que le concept de modernité apparaît entre les Vème et VIème siècles, au moment même où toute une période de l'histoire de l'Europe semble à jamais révolue, où la pensée européenne prend conscience de vivre un changement profond.[1] C'est d'ailleurs à cette même époque qu'Etienne Souriau attribue l'apparition du mot bas-latin *modernus*, qui donnera l'adjectif français *moderne* vers la fin du Moyen Age.

Le moderne se définit successivement par son opposition au paganisme antique, quand il s'agit du christianisme[2], au gothique qu'on considéra plus tard comme médiéval et "grossier", au classique, en tant que soumission aux règles, etc. Il désigne à un certain moment l'état d'inquiétude et de malaise, né avec le Romantisme, et ensuite, le progrès du rationalisme, l'épanouissement des sciences et des technologies, alors post-romantique ou anti-romantique. La modernité, en 1830, se manifeste à travers le Romantisme alors qu'en 1886 c'est le symbolisme qui se charge d'en véhiculer l'esprit. La date de son apparition change également en fonction des domaines artistiques et philosophiques. La philosophie moderne apparaît au XVIIème siècle avec Descartes, tandis qu'on ne parle de la peinture moderne qu'à partir du XIXème siècle. Pour ce qui concerne la modernité littéraire, un Jean-Paul Sartre la situe au milieu du XIXème siècle, moment où, "*l'artiste prend conscience de son aliénation face aux valeurs dominantes de la culture bourgeoise*"[3], tandis que pour Lukacs, elle coïncide à l'apparition du roman moderne avec Cervantès. Pour Hegel, le concept de modernité désigne les trois siècles qui précèdent l'année 1800: la découverte du "nouveau monde", la Renaissance et la Réforme. Pour Raymond Aron, le moderne signifie industriel quand il parle des "*sociétés modernes ou industrielles*"[4], tandis que les temps



Portrait de Giordano Bruno tiré du Livre du recteur, 1578

René Descartes

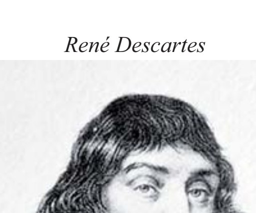


Photo: Chris Hellier/CORBIS



George Wilhelm Friedrich Hegel

Photo: Bettmann/CORBIS

Photo: Bettmann-CORBIS



Portrait de Michel de Montaigne, par Charles Edward Wagstaff

modernes sont caractérisés par Taine, dans sa *Philosophie de l'art*, par la pluralité des valeurs et l'inquiétude qui en résulte. Pour Foucault et pour Habermas, la modernité a l'âge de la raison, elle commence avec Kant, avec l'Aufklärung, les Lumières. Selon Touraine, la modernité se caractérise essentiellement par "*l'émergence du sujet humain comme liberté et comme création*", soulignant ainsi la formation du soi et l'affirmation de l'homme intérieur comme les traits dominants de l'époque moderne. Et pour l'artiste qu'est Baudelaire, à qui on attribue l'invention du mot et de l'idée , la modernité définit "*le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*"[6]. On peut encore multiplier les définitions ainsi que les périodes.

Les modernités sont donc multiples. Et pourtant, la modernité est une: elle désigne une prise de conscience nouvelle marquée par un autre rapport au temps, et un besoin de réflexivité jusqu'alors accrue et inconnue; elle désigne la naissance d'un regard nouveau sur le monde, un ébranlement historique et culturel d'une très grande ampleur.

La rupture comme facteur définitoire déterminant

Le seuil historique de la modernité, dit Hans Blumenberg, "*ne peut être appréhendé qu'avant qu'il ne soit atteint ou qu'après qu'il est dépassé*"[7]. L'histoire officielle est cependant encline à fixer la fin du Moyen Age comme le début de ce qu'il est convenu d'appeler les "Temps modernes". Hegel parle de ces derniers comme les temps "*de naissance et de transition à une nouvelle période*", temps où "*l'esprit a rompu avec ce qui était jusque-là le monde, celui de son existence et de sa représentation*".[8] Il s'agit en effet d'une modification radicale de la représentation du monde, du rapport de l'homme avec ce dernier. Nous entrons ainsi dans le champ de la Renaissance, cette période (pour sa part foisonnante et ambiguë) qu'on situe approximativement entre le XVème et la fin du XVIème siècle.[9]

La Renaissance se définit entre autre par la multiplication des connaissances, et des révolutions scientifiques, notamment dans le domaine de l'astronomie, qui entraîne un grand bouleversement dans la vision du monde

L'adjectif "moderne" désigne tout ce qui semble spécifiquement nouveau aux yeux des contemporains; une période proche que l'on juge avec une connotation favorable par rapport à ce qui précède. Dans cette optique, ce qui est moderne cesse de l'être avec l'écoulement du temps.

Les modernités sont donc multiples. Et pourtant, la modernité est une: elle désigne une prise de conscience nouvelle marquée par un autre rapport au temps, et un besoin de réflexivité jusqu'alors accrue et inconnue; elle désigne la naissance d'un regard nouveau sur le monde, un ébranlement historique et culturel d'une très grande ampleur.

de l'homme: celui-ci réalise d'abord, et avec Copernic, que sa planète, la Terre, n'est plus le centre de l'univers; il passe ensuite de l'univers encore clos et centré de Copernic (en cela qu'il conçoit le soleil comme centre du monde) à l'univers infini de Giordano Bruno.[10] L'Européen assiste pour ainsi dire à l'éclatement des sphères cosmiques pour faire son entrée dans l'immensité de l'espace, où il n'y a plus de lieu privilégié tel le soleil ou la Terre. Voici l'homme, qui rompt avec le monde bien ordonné de la Grèce antique, et se retrouve face à un espace infini, où il a perdu sa place, ou pour reprendre le mot d'Alexandre Koyré, *"(...) a perdu le monde même qui formait le cadre de son existence (...)"*[11]. Temps de passion et d'enthousiasme, la Renaissance devient aussi celui d'inquiétude.

Cependant, un autre événement notable a lieu durant la Renaissance: la revalorisation et le progrès des *humanités*, qu'on désigne généralement par l'idée d'humanisme[12], et qui est considéré, selon certains, comme "*le plus grand effort de prise de conscience que l'homme ait jamais tenté*"[13]. Nous assistons à un passage important dans l'histoire d'idées: celui du monde théocentrique du Moyen Age, qui prenait le divin pour référence, au monde anthropocentrique de la Renaissance, où l'homme est considéré comme le centre de l'univers. Après mille ans de philosophie centrés sur Dieu et l'Absolu, l'idée d'homme et ses qualités essentielles sont mises au premier plan des préoccupations philosophiques. L'homme est désormais susceptible de se distinguer nettement du monde environnant par ses facultés de critique et d'analyse. Dans cette même optique, l'homme s'adonne à la vulgarisation de tous les savoirs, même religieux. La Réforme même paraît beaucoup moins un retour aux sources du christianisme qu'un coup décisif donné à la religion chrétienne, laquelle commence à retirer ses cartes du grand jeu de la comédie humaine.

Mais le bouleversement est encore plus radical, car on suppose que l'homme est source et origine des valeurs. Cette croyance en l'homme meut toute la culture européenne. L'art de la Renaissance, dont la peinture italienne fournit des exemples,



Raymon Aron

Photo:Jean-Paul Guilloteau/Kipa/Corbis

Gyorgy Lukacs

Photo: Hulton/Deutsch Collection/CORBIS

Jean-Paul Sartre

Photo: Jaques Burlot/Apis/Sygma/Corbis

Hans Blumenberg

Alexandre Koyré

cesse peu à peu de servir des fins religieuses et chrétiennes, il cherche en revanche à conquérir le corps et la figure humaine. Au lieu de servir l'Idée platonicienne du Beau en soi[14], il commence désormais à se soumettre à la subjectivité de l'artiste; l'œuvre d'art devient le produit de l'âme de son créateur: on va vers la découverte de l'individu, lequel se cherche et se creuse de plus en plus. Nous sommes donc témoins des premières étapes d'un processus d'individuation chez des écrivains comme Montaigne.[15] Mais c'est avec Descartes que nous assistons vraiment à la naissance du sujet moderne. Considéré comme étant à la fois libre et rationnel, l'homme devient désormais capable d'assurer son autonomie vis-à-vis de la nature et de la société; il peut pour ainsi dire se libérer de l'assujettissement aux "enchantements" de la nature, laquelle se soumettra aux lois mathématiques. Dans cette optique et reposant sur sa liberté individuelle, l'homme commence à s'opposer aux différents types d'organisation, y compris la communauté religieuse. Aussi se font jour les premiers symptômes d'une faille entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'homme et le monde. Descartes rendit compte aussi d'une dichotomie radicale entre l'esprit et le corps en soutenant que l'esprit humain, en sa qualité de sujet, ne peut se faire objet, tandis que tout ce qui est extérieur à la conscience et à l'esprit est susceptible de devenir objet de science.

Aussi, et suite à la révolution scientifique amorcée au siècle précédent, se dessine un projet de conquête de la nature. La science se fixe un objectif utilitaire, efficace et lié à "la maîtrise du réel". L'homme est susceptible désormais de se rendre, grâce à la science, "*maître et possesseur de la nature*"[16].

Aussi la mathématisation galiléenne du monde suivie du choc cosmologique de la révolution copernicienne donnent-ils naissance aux sciences de la nature. Autrement dit, l'homme est amené peu à peu et surtout au XVIIème siècle à produire une image objective de cette dernière. Le regard que porte l'homme sur le monde subit un changement essentiel: il devient un regard d'explorateur. Tout ce qui se trouve dans le monde devient objet d'études humaines. C'est ainsi que l'homme et l'univers, les mots et les choses, confondus dans le monde prémoderne, se séparent. Nous entrons petit à petit dans l'âge du triomphe de la raison.[17]

L'histoire de la modernité est pour ainsi dire celle de cette rupture lente mais inéluctable entre l'homme, qu'il faut désormais considérer comme sujet, et la nature, en tant qu'objet. On passe de la correspondance du microcosme et du macrocosme, de l'univers et de l'homme, à la rupture qu'apporte, entre autre, le cogito cartésien. L'homme intérieur se sépare de la nature extérieure.

Voilà l'une des différences essentielles de l'homme moderne par rapport à l'homme traditionnel. Ils se distinguent fondamentalement par le rapport qu'ils entretiennent avec la nature. A partir de ce même constat, nous pouvons aussi saisir la différence qui existe entre les deux grands espaces culturels du monde actuel, ceux de l'Occident et de l'Orient.[18] Dans l'espace culturel de l'Orient, dont les piliers historiques sont l'Inde, la Perse et la Chine, la nature n'est jamais perçue comme objet de la domination de l'homme. Ce dernier a toujours manifesté sa volonté de vivre en harmonie avec la nature, car elle possède à ses yeux un sens sacré; elle lui rend présente la scène de la révélation divine, elle lui fait disposer d'un espace imparti à la

Le regard que porte l'homme sur le monde subit un changement essentiel: il devient un regard d'explorateur.

L'histoire de la modernité est pour ainsi dire celle de cette rupture lente mais inéluctable entre l'homme, qu'il faut désormais considérer comme sujet, et la nature, en tant qu'objet. On passe de la correspondance du microcosme et du macrocosme, de l'univers et de l'homme, à la rupture qu'apporte, entre autre, le cogito cartésien. L'homme intérieur se sépare de la nature extérieure.

contemplation de Dieu. Mais en Occident, objectivation de la nature aidant, celle-ci se trouve progressivement vidée de son sens sacré, et finalement désacralisée. Cette séparation du naturel et du divin a eu pour conséquence une première aliénation de l'homme, dans la mesure où celui-ci s'est trouvé, à un certain moment, séparé de Dieu. Nous sommes là à l'orée de notre problématique, car la modernité ne peut être pensée, ni comprise sans cette référence. Continuons à présent à mesurer les effets de ce bouleversement! ■

---

1. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique,* Paris, Ed. PUF, 1990, p.1016.
2. Le christianisme accomplit un grand tournant dans l'histoire de la pensée, en apportant, entre autre, l'idée d'un Dieu unique, transcendant et parfait qui a créé le monde à partir de rien. Le christianisme amène aussi un changement important dans la conception humaine du temps, situant l'homme au sein d'une temporalité ouverte et pourvue de sens. Le temps circulaire des Grecs fait place à un temps structuré, une histoire sacrée dont les jalons sont: création, chute, rédemption, promesse de Dieu, fin des temps. (Jacqueline Russ, *Panorama des idées philosophiques*, Ed. Armand Colin, Paris, 2000).
3. Henri Meschonnic, *Modernité modernité,* Paris, Ed. Gallimard, 1994, p.25.
4. Raymond Aron, *Les désillusions du progrès,* Paris, Ed. Gallimard, 1996, p.340.
5. Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité,* 1985, trad. De C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Ed. Gallimard, 1988. L'invention du substantif «modernité» est généralement attribuée à Baudelaire mais Madeleine Grawitz, dans son *Lexique des sciences sociales,* considère Chateaubriand comme l'inventeur du mot en 1848. (Ed. Dalloz, Paris, 2004, p.279).
6. Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne» in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll."Bibliothèque de la Pléiade", 1976, t.II, p.695.
7. Hans Blumenberg, *La légitimité des temps modernes,* 1999, p.533.
8. G. W. F. Hegel, *Préface de la Phénoménologie de l'esprit*, trad. par J. Hyppolite, Paris, Ed. Aubier-Montaigne, 1966, p.33
9. Là aussi, la difficulté reste grande d'assigner un *terminus a quo* et un *terminus ad quem* à ce mouvement d'esprit, cette tendance générale qui a marqué toute l'histoire moderne.
10. Giordano Bruno (1548-1600), figure représentative de la Renaissance qui conteste plusieurs dogmes du christianisme et doute même de la divinité de Jésus-Christ.
11. Alexandre Koyré, *Du monde fini à l'univers infini*, trad. par R. Tarr, Paris, Ed. Gallimard, 1988. p.11.
12. Né aux temps modernes, l'humanisme, dans le sens de rendre honneur à ce qui est digne dans l'homme, sera pour autant mis en danger quelques siècles plus tard par les mêmes temps, comme au temps des deux guerres mondiales, quand les idéologies modernes telles que le nazisme tentaient de vider l'homme de ce qu'il avait d'humain.
13. Paul Faure, *La Renaissance*, Paris, Ed. PUF, coll. Que sais-je?, 1962, p.124.
14. Le Beau en soi est, disons-le, progressivement dissipé, car, nous le savons, il oriente encore l'œuvre d'art et le goût du spectateur du XVIIème siècle. L'art et l'esthétique sont touchés par la crise de la modernité surtout au XXème siècle lorsque tout, la religion, la morale et la science, ont totalement perdu leurs appuis extérieurs; c'est alors que l'homme, comme disait Kandinsky, l'un des maîtres de l'art abstrait, «*(…) détourne ses regards des contingences extérieures et les ramène sur lui-même*» (W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, *et dans la peinture en particulier*, Ed. Denoël, 1989, pour la traduction française, P. 79).
15. Selon Jean Starobinski, le désir d'autonomie de Montaigne dans *Les Essais*, (par exemple, lorsqu'il déclare: «*Je veux être maître de moi, à tout sens*» III, 5, p.340), découle de son rejet de la domination d'autrui sur le moi (Jean Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Ed. Folio, 1993).
16. René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Ed. Garnier-Flammarion, 1966, p.85.
17. Il s'agit à n'en pas douter de la raison non métaphysique, enracinée dans l'expérience et dans la nature humaine. Quant à la raison, elle fut métaphysique, fondée dans le divin, qu'elle prétendait à la fois justifier et expliquer, jusqu'à devenir au XVIIIème siècle une raison rationnelle. (Voir à ce propos le *Panorama des idées philosophiques*, op. cit., p.126).
18. Cette définition, communément admise, nous l'empruntons à la «Philosophie de l'histoire» de Hegel (*Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. par Jacques Gibelin, Paris, Ed. Vrin, 1963). Dans cet ouvrage, Hegel identifie l'Orient, l'Occident, la Grèce et la Rome antique, comme les trois grandes étapes de l'histoire humaine. Dans cet ouvrage, «les Temps modernes», caractéristiques de l'Occident européen, sont conçus comme infiniment vivants et éternellement ouverts, tandis que les autres civilisations sont présentées comme irrémédiablement finies. Cette thèse a suscité la critique de bon nombre de penseurs (tel que Dâryush Shâyegân), lesquels se sont donné pour tâche de réestimer la définition de l'Orient, comme essentiellement différent de l'Occident, et plus particulièrement, dans leur conception de la nature.

Les grandes bibliothèques islamiques en Iran

Nayereh DJOSHAGHANI

Traduction et adaptation par
Afsaneh POURMAZAHERI
Farzaneh POURMAZAHERI

A l'époque de la pénétration de l'islam en Iran en 634, l'Iran comptait plus de 600 bibliothèques qui attiraient un grand nombre de savants et de philosophes de nombreux pays et régions reculées, dont l'Andalousie de l'époque, venus en Iran pour bénéficier des bibliothèques et des centres culturels du pays.

La Bibliothèque d'Abol-vafâ Ibn Salmeh dans la province de Hamadân comptait parmi les bibliothèques les plus anciennes de l'Iran après l'islam. Elle conservait d'importants ouvrages évoquant les problèmes courants de l'époque et les événements historiques, notamment ceux du Xe siècle. La Bibliothèque de l'observatoire de Marâgheh, construite grâce aux efforts de Khâdjeh Nassireddin Toussi (1201-1274)[1], rassemblait également des trésors bibliographiques iraniens. Outre les ouvrages scientifiques, la bibliothèque, qui avoisine l'observatoire, contenait également certains manuscrits d'ouvrages remarquables provenant de nombreuses villes du monde islamique de l'époque dont Bagdad, Damas, et la région du Khorâssân. Afin de préserver les ouvrages précieux dans les bibliothèques notamment des risques de pillage auxquels ils étaient régulièrement exposés, les gouverneurs de l'époque décidèrent de les envoyer à la Bibliothèque de Marâgheh où ils seraient bien gardés. De même, Khâdjeh Nassireddin Toussi chargea de nombreux missionnaires de trouver et d'acheter des manuscrits précieux dans de nombreux pays. C'est ainsi que sa bibliothèque rassemblait près de 400 000 ouvrages.





L'observatoire de Khâdjeh Nassireddin Toussi

La bibliothèque d'Astân-e Ghods-e Razavi dans la ville de Mashhad, ayant plus de mille ans, a résisté aux destructions de l'histoire. En 1969, à la suite de la reconstruction du bâtiment, plusieurs ouvrages dont quelques Corans précieux datant des Xe et XIe siècles y ont été retrouvés.

Au XVe siècle, la Bibliothèque de Sheikh Sâfi al-Din Ardabili[2] était connue comme un lieu où se trouvaient d'importants manuscrits historiques, dont une majorité écrite par les disciples du Sheikh. Au XXe siècle, sous le règne de Fath Ali Shâh Qâdjâr et à la suite de la guerre entre l'Iran et la Russie (1961-1964), ces manuscrits furent emportés à Tiflis afin d'effectuer des recherches à leur sujet. Ils sont actuellement à l'Institut des Etudes Orientales à Leningrad.

Au Xe siècle, la dynastie samanide[3] qui avait la mainmise sur la province du Khorâssân et la Transoxiane et était adepte de l'ismaélisme[4], essaya d'y répandre ses idées au travers de la diffusion d'ouvrages religieux et philosophiques. Elle bâtit dans ce but plusieurs bibliothèques à Boukharâ, sa capitale. Dans la bibliothèque de Nouh Ibn Mansour, de nombreux ouvrages sur des sujets très divers étaient disponibles. Avicenne décrit en ces termes la bibliothèque de Nouh Ibn Mansour: «*Dans cette bibliothèque, j'ai trouvé des livres dont les gens n'avaient même pas entendu parler. J'y ai lu des manuscrits que je n'avais jamais vus de ma vie. Je ne les ai par la suite retrouvés nulle part ailleurs*.»


المقالة العاشرة من الجملة الثانية

تم كتاب الاقراباذين وبتمامه تمت الكتب الخمسة
المشتملة على القانون والحمد لله
رب العالمين

Une page du Canon *d'Avicenne rédigé en arabe*

La bibliothèque d'Astân-e Ghods-e Razavi dans la ville de Mashhad, ayant plus de mille ans, a résisté aux destructions de l'histoire. En 1969, à la suite de la reconstruction du bâtiment, plusieurs ouvrages dont quelques Corans précieux datant des Xe et XIe siècles y ont été retrouvés. A Shiraz, la bibliothèque d'Azd-od-Doleh Balami était unique. Ce dernier avait commandé des ouvrages par sujet de façon à pouvoir les classer et consacrer chaque pièce à un domaine spécifique. La description faite par le peintre de sa bibliothèque, permet d'imaginer son importance: «*Je n'ai jamais vu une telle bibliothèque dans le monde islamique. On dirait qu'elle est le paradis terrestre*.» Moghadassi, quant à lui, ajouta: «*On y trouve une copie de tout livre écrit jusqu'à aujourd'hui.*»

La ville de Rey possédait également des bibliothèques remarquables dont celle de Sâheb Ibn Ebâd qui comprenait près de 117 000 ouvrages et manuscrits précieux. Plus tard, il la nomma Dar-ol Ketâb (la maison des livres) et l'ouvrit à l'ensemble de la population. Ainsi, les ouvrages rares furent facilement à la disposition des chercheurs et des amateurs. On suppose que le nombre de

ses livres dépassaient les 300 000.

Les bibliothèques des grandes villes du Khorâssân comptaient parmi les centres culturels les plus importants de l'époque. Parmi elles, les plus connues furent la bibliothèque de Massoud Ibn Ibrâhim Ghaznavi, appartenant au fameux poète de XIIIe siècle, Massoud Ibn Sa'ad-e Salmân, la bibliothèque de l'Imam Mohammad Ghazzâli dans la ville de Tous, les bibliothèques de Sâbounieh et de Nezâmieh à Neyshâbour, les bibliothèques de Rashidoddin et de Tavat à Khârezm.

Quant aux bibliothèques des autres villes d'Iran, nous pouvons mentionner les bibliothèques de Nezâmieh d'Ispahan, de Seyyed Hassan Sabbâh, de Fâzel Déilami, de Shams al-Maâli à Tabas, la bibliothèque de Rostam-e Shahriâr à Rey, et enfin, celles d'Anoushirvân à Kâshân et de Rashidi à Tabriz. L'ampleur et la richesse de ces bibliothèques et centres de recherche soulignent également l'avancement et le développement de la culture des Iraniens de l'époque. Certaines de ces bibliothèques ont survécu jusqu'à nos jours et font partie des trésors culturels et scientifiques de l'Iran. ■


Mausolée samanide, Bokharâ

1. Khâdjeh Nâssireddin Toussi fut un grand philosophe, orateur, mathématicien, astronome, théologien et médecin né à Tous en 1201 et mort en 1274. Il construisit un observatoire qui devint le plus grand de son époque. Il écrivit également nombreux livres dont *Sharh al-Eshârât va al-Tanbihât* et *Akhlâq-e Hasiri*, traité de morale devenu un classique.
2. Sheikh Sâfi al-Din Ardabili (1252-1334) fut un grand mystique iranien à l'époque de la dynastie safavide. Il est notamment l'auteur de *Kara Medjmua* (Le livre noir).
3. Les Samanides (874-1004) furent une dynastie persanophone qui régna plus d'un siècle sur l'Iran d'aujourd'hui, l'Afghanistan et l'Asie Centrale. Ils ont accédés au pouvoir en Iran après l'invasion arabe.
4. L'ismaélisme est une branche du chiisme qui considère que le dernier imam est Ismâ'ël, fils du sixième Imam Ja'far .

Bibliographie

-Azâdi, Assadollah, *Shenâkht-e Ketâb va Ketâbkhâni* (Introduction à la connaissance du livre et de la lecture), Mashhad, Bibliothèque d'Astân-e Ghods-e Razavi.
-Hakimi, Esmâ'il, *Naghsh-e Irânian dar Sâkht-e Ketâbkhânehây-e Eslâmi ta Qarn-e Hashtom-e Hejri* (Le rôle des Iraniens dans la construction des bibliothèques islamiques jusqu'au XVe siècle), Mashhad, l'Université de Mashhad, Bibliothèque Centrale et le Centre de Documentation, 1981.
-Farahzâd, Mohammad, *Pâyeh-e Ketâbkhânehhâ dar Jahân* (La base des bibliothèques dans le monde), "La revue bibliographique", No. 24 et 25, 1996.

Importance de la philosophie comparée pour l'ensemble de la pensée philosophique

A l'occasion du prix du livre iranien de l'année dans le domaine de la philosophie occidentale décerné à l'ouvrage *Etude des principes de la philosophie critique*, premier tome d'une série intitulée *Etude critique et comparative de la philosophie spéculative de Kant*[1] du Docteur Hossein Ghaffâri[2]

Amélie NEUVE-EGLISE

La philosophie comparée est non seulement possible, mais elle est également essentielle à l'enrichissement de l'ensemble de la pensée philosophique dans son insatiable quête de l'être: ainsi pourrait-on résumer le message central de l'ouvrage du Docteur Ghaffâri. En analysant de manière critique et philosophique l'un des problèmes principaux de la philosophie kantienne, il souligne que quelques siècles auparavant, des philosophes iraniens comme Avicenne ou Khâdjeh Nassiroddin Toussi ont formulé la même question en y trouvant alliant à la fois originalité et haute précision philosophique. Cet ouvrage révèle donc la présence d'un questionnement commun sur un problème philosophique précis au-delà des différentes époques historiques, et par la même la possibilité de l'établissement d'une philosophie comparée et d'un dialogue entre les systèmes de pensée issus de traditions différentes. Le texte ci-après s'inspire des points principaux évoqués par le Docteur Ghaffâri lors de la présentation de l'ouvrage à l'Institut Iranien de Philosophie le 19 février 2009, ainsi que d'une analyse concise du contenu du livre en lui-même.

En Occident, de nombreux ouvrages consacrés à la philosophie d'Emmanuel Kant (1724-1804) ont été publiés; il s'agit tantôt de manuels descriptifs destinés aux étudiants et à un large public, tantôt de recensions critiques traitant d'un aspect particulier de la pensée de ce philosophe. De façon générale, le nombre de commentaires critiques exhaustifs sur l'ensemble du système philosophique kantien est demeurée très limité jusqu'à nos jours: celui de Hans Vaihinger en langue allemande demeure sans doute le plus complet, tandis que l'un des traducteurs et commentateurs le plus important et complet en langue anglaise demeure Norman Kemp Smith[3], qui a également inspiré Vaihinger.

Trente ans après la Révolution islamique, de nombreuses traductions d'ouvrages de philosophie occidentale ont été réalisées en persan. Les efforts des professeurs et étudiants doivent être d'autant plus salués que la traduction d'ouvrages occidentaux dans le domaine de la philosophie n'a fait l'objet d'aucune politique gouvernementale organisée et de soutien étatique particulier. Cependant, le manque de moyens et le souhait de rendre accessibles un nombre sans cesse plus important d'ouvrages philosophiques occidentaux à un public iranien a parfois donné lieu à la publication de traductions imprécises comportant des erreurs et imprécisions conséquentes, favorisant ainsi de nombreuses incompréhensions.[4]

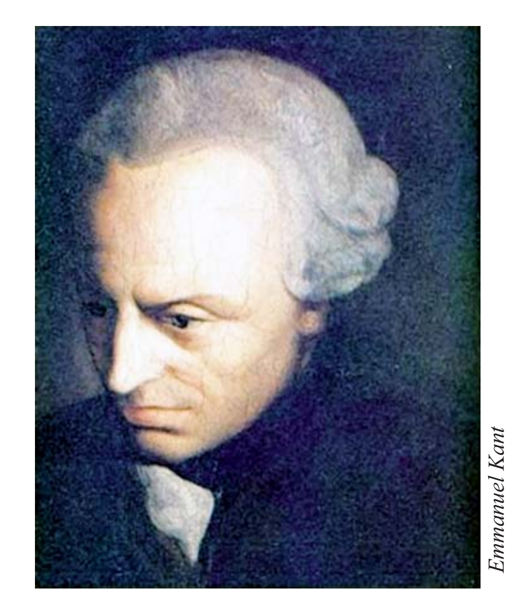
En outre, au-delà de cet effort de traduction, l'Iran n'a pas encore réussi à formuler une véritable pensée critique de certains systèmes philosophiques

occidentaux, ceci alors que la pensée de grands philosophes iraniens tels qu'Avicenne, Sohrawardi ou Mollâ Sadrâ, outre leur richesse indéniable, a apporté des réponses à la fois originales et d'une grande précision philosophique à certains problèmes posés par les philosophes occidentaux qui gagneraient à être davantage connu non seulement en Occident, mais également par les Iraniens eux-mêmes, parfois oublieux de la richesse des ressources de la pensée philosophique irano-islamique.[5]

L'horizon de la philosophie comparée

Comme l'a rappelé le Docteur Ghaffâri, un problème philosophique ne peut en aucun cas être considéré comme "résolu" par tel ou tel philosophe ou, au contraire, "insoluble", comme c'est le cas de l'avis consistant à croire que Kant a définitivement mis un terme à toute possibilité de fonder une métaphysique sur des bases strictement rationnelles et philosophiques. Ce genre de position dogmatique s'inscrit à contrepied même de la philosophie qui est avant tout une recherche concernant le problème de l'être en tant qu'être, et qui n'a de limites que celles que lui attribuent notre pensée. La recherche philosophique doit donc, à l'image de la dimension infiniment complexe de la réalité, s'inscrire dans une démarche toujours ouverte, et ne jamais conclure à l'impossibilité de franchir certains seuils auxquels elle se ferme parfois l'accès elle-même en se fondant sur tel ou tel autre présupposé.

A ce titre, la comparaison de systèmes philosophiques, notamment occidentaux et islamiques, peut permettre de découvrir d'autres horizons de pensée et de trouver de nouvelles solutions à des problèmes irrésolus. Les systèmes comparés ne doivent pas être nécessairement formulé à une même époque historique, étant


Emmanuel Kant

donné que le questionnement philosophique se situe au-delà des cadres de l'évolution historique.

Un questionnement commun dans la tradition philosophique occidentale et islamique

Ainsi, comme l'a rappelé le docteur Ghaffâri, une étude approfondie des bases de certains systèmes philosophiques islamiques et occidentaux révèle la présence de questionnements similaires et des problèmes communs insoupçonnés; cependant, l'absence d'un langage commun et d'une connaissance approfondies de ces deux traditions les empêchent souvent de "dialoguer". Une telle situation pourrait être comparée à deux personnes disant la même phrase mais chacun dans une langue différente; un observateur extérieur en concluant ainsi que ce que dit la première n'a rien à voir avec la seconde étant donné qu'il ne s'attache qu'à l'*aspect extérieur* des mots, et non de leur *sens propre* qui est unique. Néanmoins, l'un des problèmes essentiel touchant la philosophie islamique est un manque de connaissances précises à son sujet – tant en Occident

La recherche philosophique doit, à l'image de la dimension infiniment complexe de la réalité, s'inscrire dans une démarche toujours ouverte, et ne jamais conclure à l'impossibilité de franchir certains seuils auxquels elle se ferme parfois l'accès elle-même en se fondant sur tel ou tel autre présupposé.

Une étude approfondie des bases de certains systèmes philosophiques islamiques et occidentaux révèle la présence de questionnements similaires et des problèmes communs insoupçonnés; cependant, l'absence d'un langage commun et d'une connaissance approfondies de ces deux traditions les empêchent souvent de "dialoguer".

Les philosophies islamique et occidentale n'en ont pas moins des racines communes et elles ont toutes deux été profondément influencées par l'ensemble de la pensée grecque et de la tradition hellénistique.

De façon générale, la pensée philosophique occidentale s'est déployée dans un horizon marqué par l'importance de la notion de quiddité qui fut portée à son sommet par le système philosophique kantien.

qu'en Orient-, ainsi que des cadres particuliers et du contexte de son expression qui, au premier abord, se prêtent difficilement à des recherches comparées.[6] C'est la raison pour laquelle il faut d'abord s'efforcer d'en extraire les questionnements et les problèmes partagés avec la philosophie occidentale, pour ensuite permettre de comparer les différentes réponses apportées par ces deux traditions.

Il faut également rappeler que les philosophies islamique et occidentale n'en ont pas moins des racines communes et qu'elles ont toutes deux été profondément influencées par l'ensemble de la pensée grecque et de la tradition hellénistique.[7]

Le débat authenticité des quiddités/ authenticité de l'existence

L'une des tâches essentielles consiste également à dégager les principes de base communs à différents systèmes philosophiques, ainsi qu'à déceler les éventuels présupposés sur lesquels se fondent certaines pensées: par exemple, conçoit-on dès le départ la possibilité de l'existence de réalités au-delà de la sphère matérielle et des concepts quidditatifs (*mafâhim-e mâhovi*)?

Kant est un exemple particulièrement saillant d'un système philosophique basé sur l'authenticité des quiddités (*esâlat-e mâhiat*), au sens où ce qui est considéré en premier lieu et véritablement «existant» sont les choses concrètes et matérielles perçues par les sens dans le monde extérieur: telle table, ou tel livre. La question du statut ontologique de ces objets et de la possibilité d'accéder à leur connaissance a donné naissance à des systèmes philosophiques très différents oscillant de l'empirisme à l'idéalisme le plus absolu; cependant, de façon générale, la pensée philosophique occidentale s'est déployée dans un horizon marqué par l'importance de la notion de quiddité qui fut portée à son sommet par le système philosophique kantien.

Dans le monde islamique et notamment avec Mollâ Sadrâ (1571-1640), la philosophie s'est ouverte à d'autres horizons au travers de la formulation du problème de l'authenticité des quiddités ou de l'existence (*esâlat-e mâhiat/ esâlat-e wujûd*): est-ce *réellement* la table qui existe comme telle en tant qu'objet particulier (sa quiddité), ou n'est-ce pas plutôt l'*existence* de cette même table qui constitue le fondement de la réalité, et de laquelle nous déduisons par la suite, en examinant ses caractéristiques les plus saillantes, que cette existence *est* ou *apparaît* sous la forme de cet objet en bois déterminé que nous nommons par la suite "table". Si nous acceptons cette seconde option, les objets du monde extérieur ne sont que les divers modes d'apparition d'une réalité unique à des degrés différents. Cependant, étant donné que notre intellect ne peut connaître une chose qu'en en dégageant les spécificités et les traits particuliers, il en vient peu à peu à la conclusion que ce qui existe réellement sont ces différentes apparitions elles-mêmes, et que rien d'autre ne les sous-tend.

Loin d'être une simple querelle de mots, la réponse que l'on donne à ce problème a des conséquences essentielles dans le domaine de l'ontologie ainsi que de l'épistémologie. Il en va ainsi de la nature même du monde: n'est-il qu'une multitude de réalités fragmentaires et éparses – les quiddités – irrémédiablement et par essence distinctes les unes des autres, et donc nous ne sommes que l'un des «objets» conscients de cet irrémédiable fossé nous séparant de chaque chose; ou au contraire, n'est-il pas plutôt une réalité unique se

manifestant à des degrés différents, les mots «homme», «arbre» ou «pierre» n'étant en fait que les degrés différents d'apparition d'une même réalité, celle de l'existence? Les possibilités de la connaissance et la place de l'homme dans le monde se verra, selon que l'on choisisse l'un ou l'autre système, radicalement transformée. Alors que l'horizon de pensée de la philosophie islamique depuis le XVIIe siècle est fondé sur l'authenticité de l'existence, l'ensemble de la philosophie de Kant est basée sur la primauté des quiddités, à partir de laquelle ont été élaborées les catégories kantiennes. Cette position a abouti à éluder presque totalement du problème de l' «être en tant qu'être», attitude qui fut dénoncée avec force par Heidegger quelques siècles plus tard.



Miniature persane, l'enseignement, époque inconnue

Tandis que dans la philosophie kantienne, les catégories sont censées embrasser l'ensemble de la réalité, ces dernières, ne sont pour la philosophie islamique que l'aspect le plus visible ou "sensible" de celle-ci correspondant aux «intelligibles premiers» (*ma'qûlât-e avvalie*). L'un des problèmes essentiels communs aux philosophies occidentale et islamique est la question de déterminer si ce que cette dernière a appelé les «intelligibles seconds philosophiques» (*ma'qûlât-e thânie-ye falsafi*), faisant référence à des concepts n'ayant pas d'extension (*misdâq*) sous forme d'individus déterminés (*fard*) dans le monde sensible - telles que les notions de causalité, de nécessité, d'unité ou d'existence -, font référence à un aspect vrai et réel du monde ou ne sont que des constructions de l'esprit. En effet, dans le monde extérieur, nous ne sommes jamais en présence de l' «unité» mais de «choses uniques», ou encore nous voyons des «choses existantes» mais non «l'existence en soi». Cette question a suscité un grand nombre d'écrits et de thèses diverses depuis de nombreux siècles, certains en concluant que, étant donné que l'on ne pouvait toucher la «causalité» ou l' «unité», ces intelligibles seconds n'étaient que de purs concepts ne renvoyant à aucune réalité concrète hors de l'esprit. La philosophie islamique a à son tour apporté une réponse à la fois distincte et originale à cette question au travers de la philosophie de Mollâ Sadrâ et en s'appuyant sur le principe de l'authenticité de l'existence; réponse dont la richesse et les implications ne cessent encore d'être découvertes par les professeurs et étudiants de philosophie iraniens jusqu'à aujourd'hui, et pourraient

Tandis que dans la philosophie kantienne, les catégories sont censées embrasser l'ensemble de la réalité, ces dernières, ne sont pour la philosophie islamique que l'aspect le plus visible ou "sensible" de celle-ci correspondant aux «intelligibles premiers»

servir de base à un dialogue fécond sur cette question qui a été posée par de nombreux philosophes occidentaux, de Platon à Saint Thomas, et de Hume à Heidegger.

La philosophie islamique peut offrir une nouvelle vision et renouveler l'approche de certains problèmes posés par la philosophie de Kant en particulier et par la philosophie occidentale en général.

Dans le domaine de l'épistémologie, l'une des questions essentielles dont il est question dans l'ouvrage *Etude des principes de la philosophie critique* est celle des propositions synthétiques[8] à priori[9], qui constitue l'un des problèmes essentiels de la philosophie critique kantienne en ce sens où si la possibilité d'existence de telles propositions n'est pas prouvée, la possibilité même d'acquérir une connaissance scientifique certaine du monde extérieur et de ce qui dépasse le monde physique est remise en cause.[10] Analyser les détails techniques d'un tel problème est bien évidemment hors de la portée de cet article; cependant, il est intéressant de souligner que des philosophes iraniens tels qu'Avicenne (980-1037) et Khâdjeh Nassiroddin Toussi (1201-1274) se sont posés la même question quelques siècles avant Kant. Si les expressions sont différentes – Kant parle de propositions «analytiques» et «synthétiques», alors que la philosophie islamique évoque une «prédication première et essentielle» (*haml-e avvali zhâti*) et une «prédication technique répandue» (*haml-e shâye' sanâ'i*), le sens est le même, de même que le problème exprimé à travers elles: comment affirmer qu'un lien de nécessité[11] unit le sujet et le prédicat d'une proposition, bien qu'ils soient deux concepts différents et n'aient pas de relation essentielle l'un par rapport à l'autre? Le problème a été posé et résolu par Avicenne dans son ouvrage *Al-Ishârât wa-l-Tanbihât*[12], par la formulation de la notion d'accident essentiel (*'arad-e zhâti*) qui permet à la fois de formuler des propositions synthétiques où le prédicat ne fait pas partie de l'essence du sujet, donc utiles à la science, tout en garantissant une relation de nécessité entre les deux termes de la proposition.



Livre de la guérison (Shifâ') d'Avicene, traduit en latin

Cet exemple révèle ainsi concrètement la présence d'interrogations communes, et montre également que la philosophie islamique peut offrir une nouvelle vision et renouveler l'approche de certains problèmes posés par la philosophie de Kant en particulier et par la philosophie occidentale en général. La tâche essentielle n'en consiste pas moins tout d'abord, comme nous l'avons évoqué, à dépasser la pluralité des expressions pour dégager l'unité de sens de différentes pensées, à partir de laquelle pourra s'établir un véritable dialogue entre les philosophies. C'est dans ce sillage que

s'inscrit l'ouvrage du Docteur Hossein Ghaffâri, qui permettra, nous l'espérons, l'ouverture de nouveaux horizons en philosophie comparée et dans la pensée philosophique globale sur la question de l'être et la possibilité de la connaissance rationnelle de l'ensemble de ses aspects. Cette démarche vise également à rappeler que la mission première de la philosophie est de rester sans cesse ouverte à la complexité du monde et à l'ensemble de ces dimensions, en ne la réduisant pas automatiquement à son simple aspect matériel. Enfin, ce genre de démarche est essentielle en ce qu'elle contribue également à l'émergence d'une certaine conception de l'homme, du simple "animal rationnel" s'efforçant de se rendre sans cesse davantage maître de la nature, au "Connais-toi toi-même" de Socrate ouvrant des horizons existentiels et épistémologiques illimités, au-delà des frontières spatio-temporelles définies par la matière. ■

1.Référence originale de l'ouvrage:

حسین غفّاری، **بررسی انتقادی و تطبیقی فلسفهٔ نظری کانت، بخش نخست: بررسی مبادی فلسفه نقّادی و بحث در ماهیت و امکان قضایای ترکیبی پیشینی**، انتشارات حکمت، ۱۳۸۶.

2. Professeur et directeur du département de philosophie de l'Université de Téhéran.

3. Outre ses talents indéniables de traducteur, Kemp Smith a également révélé certaines incohérences et contradictions dans les principes et postulats sur lesquels se base la pensée de Kant, et plus particulièrement dans la *Critique de la raison pure.*

4. A titre d'exemple, de nombreuses traductions d'ouvrages philosophiques allemands ou français sont réalisées à partir de leur traduction anglaise, parfois par des non spécialistes, donnant ainsi lieu à de nombreuses erreurs de compréhension et de traduction. En outre, loin de vouloir réduire la richesse d'une pensée à son contexte historique et sociologique, les conditions socio-politiques d'émergence des différents systèmes de pensée philosophique occidentaux n'ont également pas suffisamment été replacé dans leur contexte, et les œuvres de grands penseurs sont parfois lus et étudiés totalement hors du cadre de débat ayant donné lieu à leur émergence, nuisant à une bonne compréhension de certains problèmes.

5. Lorsque nous parlons de philosophie «islamique», il ne s'agit en aucun cas d'une pensée dont le but serait de justifier rationnellement le contenu du Coran ou de se mouvoir dans le cadre prédéfini de la pensée religieuse de l'islam. Bien au contraire, la philosophie islamique ne se base que sur des principes rationnels et évidents fondés sur la raison, et ne recoure qu'à un type d'argumentation logique et rationnelle. Elle ne définit donc pas des conclusions à priori mais se sert uniquement des instruments lui étant fournis par la logique et la raison. A ce titre, elle est une philosophie à part entière. Cependant, aucune pensée n'est formulée dans un vide existentiel, et chaque philosophe est, d'une façon ou d'une autre, influencé par les conditions historiques, sociologiques, religieuses, économiques... du milieu dans lequel il naît et qui influent sur la formulation de certains aspects de son questionnement (ce que l'on pourrait appeler la «matière» de sa philosophie ou son «fond»), mais en aucun cas sur le caractère purement rationnel des réponses (la «forme» logique selon laquelle s'exprime sa pensée). Une philosophie est donc qualifiée d'«islamique» en ce que ses penseurs sont nés dans un milieu où l'islam était la religion majoritaire, ce qui a abouti à la formulation de questions spécifiques «inspirées» soit par la situation extérieure, soit par le contenu même du livre religieux. La «matière» d'une pensée philosophique peut donc être influencée entre autre par la religion (comme ce fut également le cas de l'ensemble des philosophes scolastiques), tandis que la «forme» reste celle de l'argumentation rationnelle. C'est cette «forme» commune à l'ensemble des systèmes philosophiques qui rend possible l'établissement d'un véritable dialogue.

6. A titre d'exemple, deux systèmes philosophiques pourront employer des concepts et expressions totalement différents pour faire référence à un même problème. C'est ce même questionnement et cette unité de sens sous l'apparente multiplicité des formulations que doit d'abord s'efforcer de dégager le chercheur en philosophie comparée.

7. C'est d'ailleurs grâce à la traduction des œuvres grecques, notamment d'Aristote, par certains penseurs musulmans qui a permis aux philosophes de l'Europe du Moyen Age d'avoir accès à certaines œuvres philosophiques essentielles de la pensée grecque. Voir notamment les ouvrages d'Alain de Libera: *Averroès et l'averroïsme* (1991) et *La philosophie médiévale* (1993).

8. Une proposition synthétique est une proposition dans laquelle le prédicat (par exemple «écrivain» ne fait pas partie de l'essence du sujet (homme): ainsi, l'homme n'est pas écrivain par essence, mais seulement par accident, car dans le cas contraire, toutes les personnes «non-écrivains» seraient exclues de l'humanité. L'attribution d' «écrivain» à «homme» nécessite donc un intermédiaire, comme le fait de savoir écrire, d'avoir des mains en état de fonctionnement... A l'inverse, dans les propositions analytiques, le prédicat (animal) fait partie de l'essence du sujet (homme). Cependant, les propositions analytiques ne permettent pas l'expression de nouvelles significations et ne font qu'exprimer un sens qui est à l'état latent dans l'essence même du sujet. Ainsi, en examinant le concept d'homme, sans nul besoin d'intermédiaires extérieurs, nous pouvons comprendre que l'un de ses attributs essentiels est l'animalité, et l'autre la pensée. La proposition analytique ne permet donc pas l'acquisition de nouvelles connaissances et n'est donc pas considérée comme utile à la science.

9. C'est-à-dire les propositions formulées avant toute expérience sensible.

10. La science est en effet caractérisée par la notion de *nécessité* liant un prédicat à son sujet, dans le sens ou dans une proposition scientifique qui doit pouvoir s'appliquer en tout temps et lieu, B est *nécessairement* A. Il s'agit ici d'une nécessité logique, qui s'applique à la fois au monde extérieur et à celui de l'intellect.

11. Ce que la philosophie islamique appelle «*darûrat-e manteqi*».

12. Cet ouvrage a été traduit en français par Anne-Marie Goichon et publié sous le titre *Livre des directives et remarques* en 1951 chez Vrin.

La gestion de l'énergie en Iran à l'aube de la nouvelle année: Etat des lieux et perspectives

Babak POURBAGHER

"Mangez et buvez, et ne commettez pas d'excès". **(Coran, 7:31)**

La nouvelle année iranienne a été dédiée à la gestion juste et intelligente des ressources de ce pays. Les économies d'énergies ne sont pas forcément, et contrairement à une analyse superficielle, synonymes d'inconfort et de restrictions; bien au contraire, une vision juste et une meilleure gestion des ressources de l'Iran peut largement contribuer à améliorer le quotidien de ses habitants et renforcer le poids international de ce pays, étant donné l'évolution des critères de la puissance qui se fondent désormais avant tout sur la connaissance et la maîtrise de l'énergie.

L'économie d'énergie consiste en une réduction des besoins et des dépenses par le biais de mesures et dispositions techniques - amélioration des rendements des machines par exemple - ou politiques - lois et taxes sur la consommation d'énergie. Pour comprendre cette stratégie, il faut d'abord bien connaître les différentes sources énergétiques disponibles pour l'humanité et déterminer laquelle utiliser d'une manière appropriée.

Ainsi, pour l'Iran, il faut tout d'abord analyser les différentes ressources énergétiques dont elle dispose telles que le gaz, le pétrole, l'uranium… et les utiliser en provoquant le moins de gâchis possible. Le pétrole peut ainsi servir à faire du plastique, des habits, des produits de beauté, des médicaments, tout comme le bois et les plantes peuvent nous donner des médicaments, mais il peut également être utilisé de manière moins rentable: ainsi, utiliser le pétrole comme combustible de chauffage est le pire moyen de l'utiliser car il produit un rendement de 30% seulement, induisant une perte de 70% de l'énergie utilisée.

Ainsi, le nouveau slogan de l'année 1388 dédiée à la "réforme du modèle de consommation" n'est pas d'induire certaines restrictions mais de susciter la réflexion afin de mieux utiliser, optimiser et inventer de nouvelles ressources inépuisables qui pourront répondre à la demande d'énergie croissante au sein de la population iranienne. L'un des principaux défis à relever sera notamment de faire naître une sensibilité dite "verte", à l'instar des pays occidentaux, plus sensibles au gâchis et à la juste

utilisation des ressources. Cette question est d'autant plus essentielle que plusieurs milliers de personnes en Iran et plusieurs millions à travers le monde meurent chaque année, à cause de la pollution généralisée ainsi que par manque de moyens énergétiques pour accéder à une vie saine (filtration de l'eau, transport, chauffage etc.)

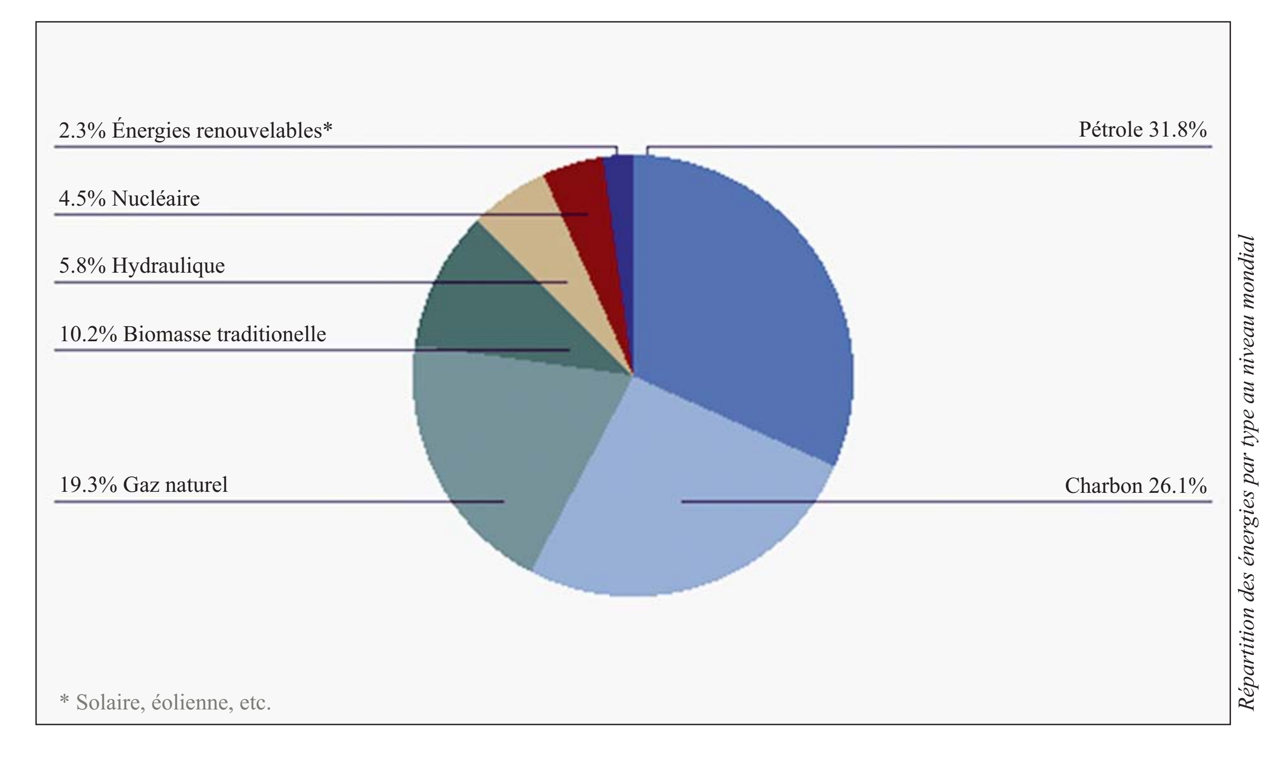
Cette question est d'autant plus sensible que l'énergie est à la base de tout ce qui existe dans l'univers et *a fortiori* sur terre. La solution idéale apparaît alors de trouver une source d'énergie inépuisable, propre et gratuite: cela existe déjà mais du fait de multiples obstacles, leur potentiel n'est pas utilisé comme il se doit. L'Iran doit donc s'efforcer de rattraper son retard et prendre des mesures en conséquence.

Le pétrole, l'uranium, le gaz sont des sources d'énergie non renouvelables contrairement au soleil (énergie solaire), au bois (biomasse), à l'énergie hydraulique (marémotrice), et à l'énergie éolienne qui sont des sources renouvelables ou même inépuisables. Si en l'an 2000, l'ensemble du monde utilisait environ 10 milliards de tonnes équivalent pétrole, il consommait seulement 3 365 MteP (Mégatonne équivalent pétrole), dont seulement 200 Mtep d'énergie solaire et 60 d'éolienne: c'est dire le retard actuel en matière d'optimisation intelligente des ressources. En outre, chaque habitant des pays industrialisés consomme en moyenne 3 tonnes de pétrole par an.

Géothermie, volcan et noyau terrestre

Outre l'énergie solaire, la terre constitue une formidable source d'énergie: le noyau terrestre est ainsi composé de fer, d'uranium et de différents métaux dont la chaleur atteint une température de 6 à 7000 degrés, qui est plus facilement exploitable dans des villes volcaniques comme Téhéran. L'énergie fournie par

Le nouveau slogan de l'année 1388 dédiée à la "réforme du modèle de consommation" n'est pas d'induire certaines restrictions mais de susciter la réflexion afin de mieux utiliser, optimiser et inventer de nouvelles ressources inépuisables qui pourront répondre à la demande d'énergie croissante au sein de la population iranienne.



Répartition des énergies par type au niveau mondial

En Iran, l'énergie géothermique est utilisée depuis l'Antiquité, mais la découverte du pétrole n'a pas favorisé le développement de ce genre de technologie.

Un forage pourrait très facilement atteindre des roches quasi en fusion et l'injection et la récupération de vapeur permettraient non seulement de produire de l'électricité mais aussi de chauffer la ville à travers un système de chauffage central urbain.

un volcan ou un tremblement de terre de faible intensité est capable de fournir assez d'énergie pour fournir de l'énergie à une ville comme Téhéran pendant plusieurs années, le moyen le plus simple d'utiliser cette source d'énergie étant la pompe à chaleur (à l'image d'un réfrigérateur). Dans la Perse ancienne, les Iraniens utilisaient déjà cette énergie au travers de sources d'eau chaude comme à Ispahan, tandis que les habitants du mont Elbourz utilisent toujours certaines sources d'eau chaude.

L'un des premiers réseaux d'eau chaude utilisé pour chauffer les habitations se situe dans le Cantal en France (vers 1334). Les Islandais acheminaient quant à eux l'eau chaude des geysers vers leurs habitations avec des tuyaux en bois. Aux Etats-Unis, les geysers de l'ouest et notamment de l'Etat de Californie ont toujours servi pour produire de l'eau chaude ou de l'énergie. En Iran, l'énergie géothermique est utilisée depuis l'Antiquité, mais la découverte du pétrole n'a pas favorisé le développement de ce genre de technologie.

On classifie la géothermie selon la profondeur et donc la température à laquelle on va chercher cette énergie: cela va de la géothermie haute énergie (320°C) à la très basse énergie (50°C) en passant par la moyenne (150°C) et la basse énergie (90°C). En effet, plus on creuse ou plus on est proche d'un volcan, plus on a accès à une température élevée.

Soit on utilise une source d'eau chaude existante, soit on injecte de l'eau à travers un forage et on récupère la vapeur chauffée par la terre. Cela fonctionne en quelque sorte comme un réfrigérateur à l'envers: on injecte dans un forage un liquide calorifuge (fréon, ammoniac ou même eau) qui, une fois réchauffé, est remonté et sert à chauffer les habitations.

La géothermie basse énergie est plus simple d'emploi et ne nécessite pas de technologie particulière: on utilise des nappes phréatiques existantes pour pomper l'eau et s'en servir pour chauffer et produire de l'électricité.

La géothermie très basse température est actuellement utilisée pour chauffer les habitations des particuliers et son utilisation simple permet des économies d'énergies importantes. On creuse des tranchées de quelques mètres de profondeur afin d'atteindre une zone stable où la température est fixe, on y installe des canalisations dans lesquelles circule un liquide, on récupère par une pompe le liquide qui sert à transmettre sa chaleur aux systèmes de chauffage. Une différence de température de 5 à 10 degrés par rapport à la surface suffit pour rendre le système rentable.

La plus grande centrale électrique construite au début des années 90 se trouve aux Etats Unis (The Geysers) et fournit 1 400 MW pour la totalité de la consommation de la ville de San Francisco. La production mondiale est de 10 000 MW et les Etats-Unis sont en tête de liste avec 2 900 MW suivi par les Philippines (1 200), le Mexique (750), l'Italie (630) et le Japon (420).

Téhéran est l'endroit idéal et privilégié pour installer ce genre de centrale

Un forage pourrait très facilement atteindre des roches quasi en fusion et l'injection et la récupération de vapeur permettraient non seulement de produire de l'électricité mais aussi de chauffer la

ville à travers un système de chauffage central urbain.

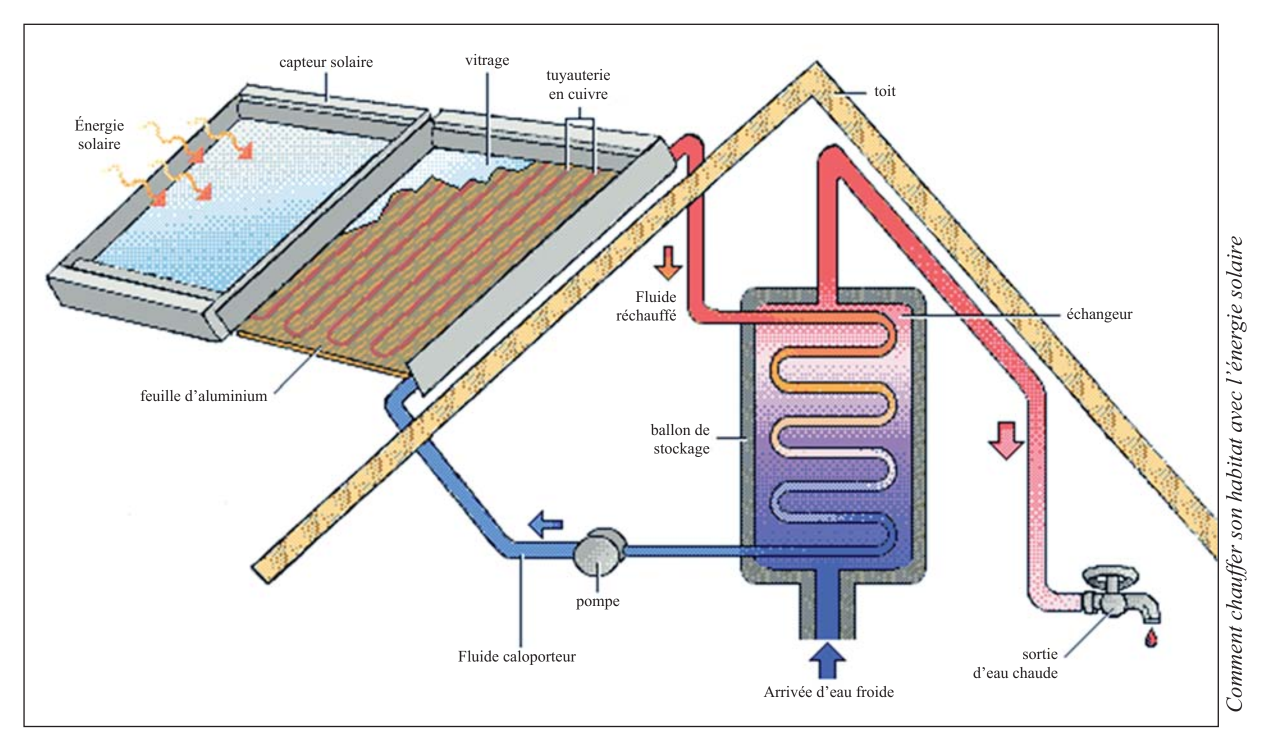
Le mont Elbourz constitue une source d'énergie potentielle depuis des millions d'années. L'utiliser pourrait non seulement donner à la ville un élan économique mais également constituer un moyen de diminuer drastiquement sa pollution industrielle ainsi que sa consommation de pétrole. La technologie est simple et sans risque. Pourtant, il n'y a, semble-t-il, aucune exploitation géothermique à Téhéran, alors que son développement pourrait répondre à la demande d'énergie et contribuer à réduire la pollution.

Les possibilités d'utiliser l'énergie solaire à Téhéran

Le soleil brille, nous chauffe, nous éclaire, nous fournit le charbon, mais pourtant nous ne l'exploitons quasiment pas. Le soleil rayonne sur la terre une puissance de 16 10 puissance 15 soit 16 000 000 000 000 000 KWH par an. Toutes les énergies sur terre (hormis l'énergie nucléaire) proviennent du soleil: photosynthèse, charbon, pétrole, évaporation des rivières, nuages, charbon, etc. La puissance fournie par le soleil est constante sur la terre et représente 1 350 W/m² (corrigée des réfractions sur l'atmosphère les nuages, pollutions, position géographique, etc.). La serre agricole est le moyen le plus ancien connu pour absorber et utiliser l'énergie solaire.

Il existe encore une multitude de moyens simples pour utiliser l'énergie solaire sans aucun moyen technique particulier. On peut, par exemple, dans une ville comme Téhéran, ayant une durée d'ensoleillement importante tout au long de l'année, utiliser les capteurs dit «PLAN» pour avoir de l'eau chaude sanitaire sans coût. En effet, dans la plupart des pays de l'hémisphère nord, une plaque métallique absorbante, peinte

Il n'y a, semble-t-il, aucune exploitation géothermique à Téhéran, alors que son développement pourrait répondre à la demande d'énergie et contribuer à réduire la pollution.



Comment chauffer son habitat avec l'énergie solaire

L'Iran dispose d'énormes réserves de silicium qui lui permettraient facilement de produire des capteurs solaires en masse. Le seul problème de l'énergie solaire est son stockage mais même en tant que complément diurne, ce potentiel vaudrait la peine d'être davantage exploité.

L'Iran possède plusieurs centaines d'éoliennes et s'intéresse sérieusement à cette énergie simple et disponible. Toutefois, une bonne éolienne coûte cher, demande une mise de fonds importante au départ et une maintenance technique assez coûteuse.

en noir afin d'absorber toute la lumière du soleil, est placée sur les toits et permet ainsi de chauffer des conduits de fluide calorifuge (80°C) qui vont à leur tour transmettre leur chaleur à de l'eau sanitaire. Ces installations sont simples, sans entretien particulier. Imaginons ce que peut représenter comme économie d'énergie un système aussi simple dans une ville ensoleillée comme Téhéran. Cette eau chaude peut être stockée dans des réservoirs isolants ou de simples pierres pour servir durant la nuit (système thermos).

Un système plus onéreux mais plus rentable consiste à concentrer l'énergie solaire en un point donné grâce à des systèmes optiques dits «concentrateurs»: ils concentrent une surface importante de captation d'énergie solaire sur un point donné et augmentent ainsi la température de ce point jusqu'à 4 000°C (comme la loupe de notre enfance). Cette source peut être utilisée pour produire de la vapeur et donc de l'énergie propre. L'Espagne est le pays précurseur dans cette technologie. Pour cela, on peut placer des miroirs orientables (afin de suivre le soleil) sur une surface importante et concentrer les rayons de tous les miroirs sur un seul point de captage. On appelle cela un four solaire.

En France, le plus grand est situé dans les Pyrénées orientales (ODEILLO) et s'étend sur 1 860 m².

En Arabie Saoudite, on utilise ce genre de système pour désaliniser l'eau potable. En Iran, l'installation de ce genre de système devrait être extraordinairement rentable.

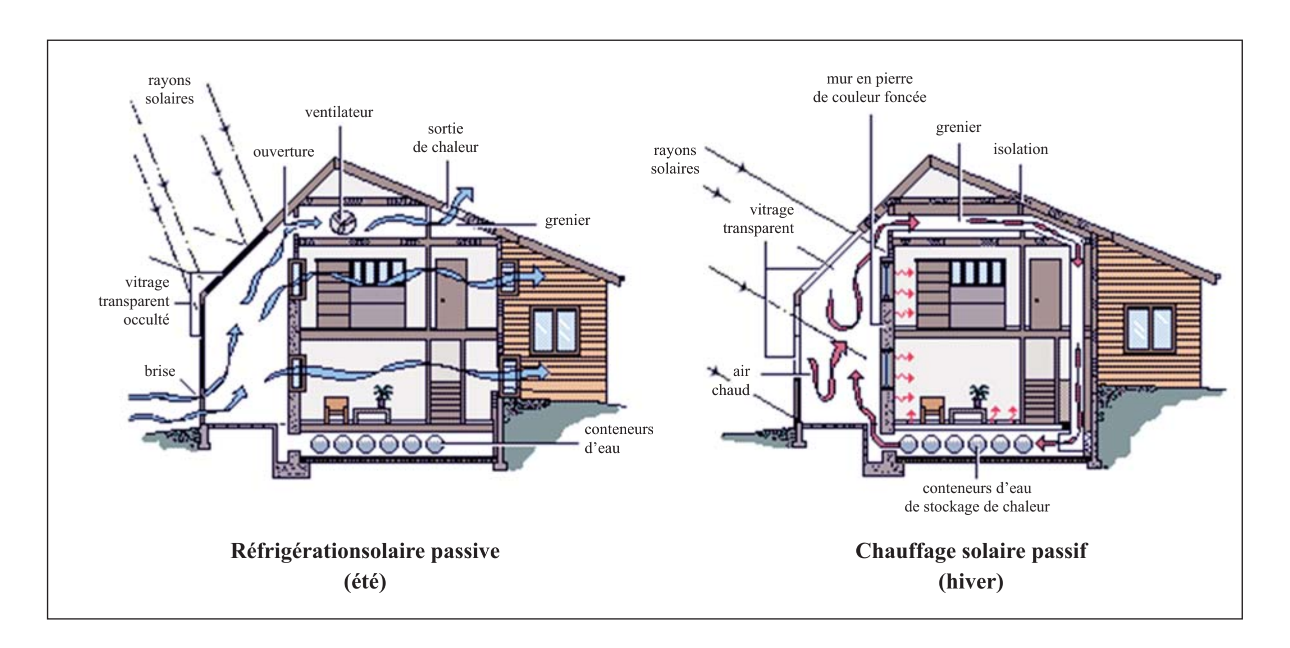
Tout le monde connaît les capteurs solaires et les photopiles, mais ces technologies produisent elles-mêmes de la pollution et ne sont pas facilement transposables dans un pays émergeant (importation de technologies, coût de maintenance, etc.). Ajoutons pourtant que l'Iran dispose d'énormes réserves de silicium qui lui permettraient facilement de produire des capteurs solaires en masse. Le seul problème de l'énergie solaire est son stockage mais même en tant que complément diurne, ce potentiel vaudrait la peine d'être davantage exploité.

L'énergie éolienne

Cette énergie est peut-être l'une des plus connues et utilisée, et le moulin est certainement une source d'énergie aussi ancienne que l'humanité. L'Iran possède plusieurs centaines d'éoliennes et s'intéresse sérieusement à cette énergie simple et disponible. Toutefois, une bonne éolienne coûte cher, demande une mise de fonds importante au départ et une maintenance technique assez coûteuse. En outre, la pollution sonore des pâles et la détérioration des vues naturelles freinent le développement de cette technologie.

Perspectives

Durant ces dernières années, l'Iran a connu une explosion de la consommation qui a entraîné un gâchis important de ses ressources. Les bouteilles plastiques, les emballages perdus, la non réutilisation des déchets domestiques, les usines sauvages qui polluent et consomment sans même payer d'impôt sur les bénéfices… provoquent une déperdition d'énergie et une pollution visible par tous. La production de voitures consommant plus de 15 litres au 100 km est une erreur que le gouvernement iranien a entrepris de corriger; le bas prix de l'essence n'incitant néanmoins pas à une consommation raisonnable.



Réfrigérationsolaire passive (été)

Chauffage solaire passif (hiver)

A l'heure actuelle, la mauvaise gestion et le non recyclage des déchets domestiques figurent parmi les priorités absolues. En outre, l'utilisation inadéquate de l'eau potable pour l'arrosage est une erreur et la mairie de Téhéran y a mis fin au moins dans les installations publiques. L'essentiel demeure cependant le changement des mentalités et des comportements; les questions liées à l'écologie devant davantage faire partie des programmes éducatifs.

Une autre des priorités consiste à construire des infrastructures durables et solides au lieu de construction dites "légères". De nombreuses installations publiques sont faites de manière temporaire, ce qui provoque une nécessaire remise à neuf trop fréquente (route, mobilier urbain, etc.)

En outre, toutes ces pistes sont créatrices d'emploi tout en permettant un plus grand confort de vie et une amélioration de la santé publique. De façon générale, développer l'utilisation de la géothermie serait relativement simple à Téhéran et permettrait d'économiser plusieurs milliards de tonnes équivalent pétrole. L'énergie solaire recèle également de nombreuses potentialités. Une bonne responsabilisation et éducation de la future génération permettrait de limiter le gaspillage. Enfin, choisir de consacrer l'année 1388 (2009) à la bonne gestion des ressources est une idée qui se doit d'être saluée; elle devra néanmoins s'accompagner d'actions sur le long terme, par exemple la création d'un ministère consacré à la gestion de ces questions serait le bienvenu pour être, en permanence, moteur et promoteur d'actions. ■

Durant ces dernières années, l'Iran a connu une explosion de la consommation qui a entraîné un gâchis important de ses ressources. Les bouteilles plastiques, les emballages perdus, la non réutilisation des déchets domestiques, les usines sauvages qui polluent et consomment sans même payer d'impôt sur les bénéfices… provoquent une déperdition d'énergie et une pollution visible par tous.





Ali Rafi'i, de retour sur scène

Texte et photos:
Hassan TAHERI
Traduit du persan par
Arefeh HEDJAZI

Ali Rafi'i est l'un des rares metteurs en scène qui savent créer une vraie pièce d'art. Cette virtuosité est le fruit d'une grande maîtrise des secrets de l'écriture, mais aussi de la mise en scène, du choix des costumes et d'une musique portant la pièce. Rafi'i glorifie la vie et l'art du spectacle à travers toutes ses œuvres. Il aime et crée amoureusement et le résultat de cet amour est une œuvre belle et digne d'admiration.

Ce grand metteur en scène est non seulement attentif à créer un bel ensemble, mais il est aussi célèbre pour son sens du détail, sa sensibilité esthétique, son choix intelligent d'acteurs talentueux et sa minutie, caractéristiques qui lui ont permis de présenter jusqu'à aujourd'hui des œuvres de très grande qualité, belles et destinées à tenir leur place dans le panthéon du théâtre iranien.

La pièce *La chasse au renard* est la dernière création de ce grand artiste et cette fois encore, il a présenté au public une œuvre admirable dont chaque seconde est un tableau en soi.

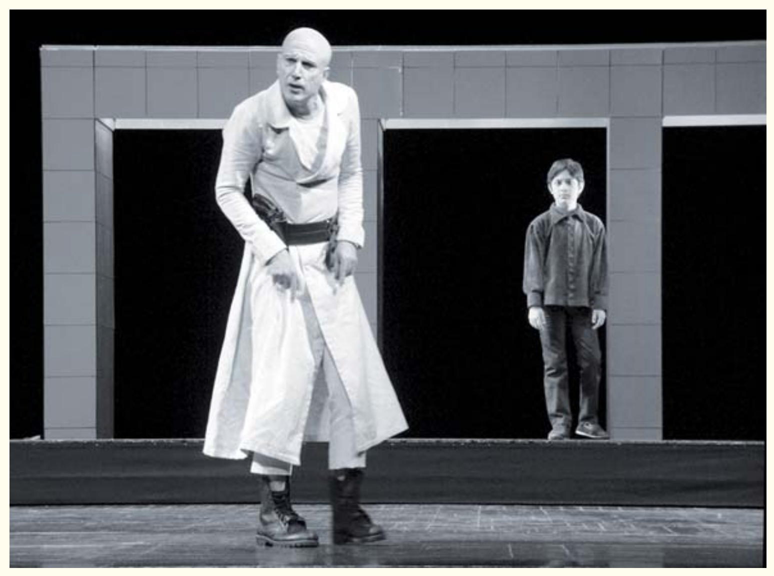
Note du réalisateur

L'idée de *La Chasse au renard* est née en 1978 après la représentation du *Souvenirs d'un maître d'habits de la vie et du meurtre de Mirzâ Taghi Khân Farâhâni*, au Théâtre de la Ville, mais sa première écriture date de l'année 1988 et de son retour sur scène après un exil forcé loin du théâtre. Cette année-là, sur l'invitation du Centre des Arts du spectacle, les répétitions commencèrent avec la présence de quelques uns des grands comédiens de l'époque. Mais deux semaines plus tard, sous prétexte de l'absence de système d'aération adéquate, les répétitions ont pris fin. Nous avons donc été forcés de remettre la préparation de cette pièce à plus tard.

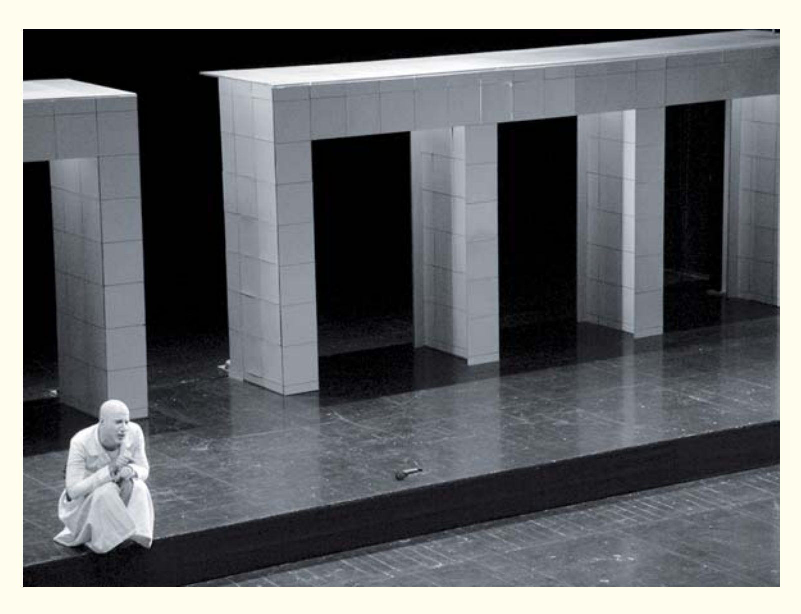
La version actuelle de *La chasse au renard* est la première version, qui a juste été corrigée. Elle ne diffère pas fondamentalement de la première version, cependant, grâce à la collaboration de l'écrivain Mohammad Tcharmshir, et de la créativité des acteurs, elle a réussi à acquérir plus de profondeur dramatique. Sans leur collaboration, cet enrichissement de la dramaturgie n'aurait pas été possible.



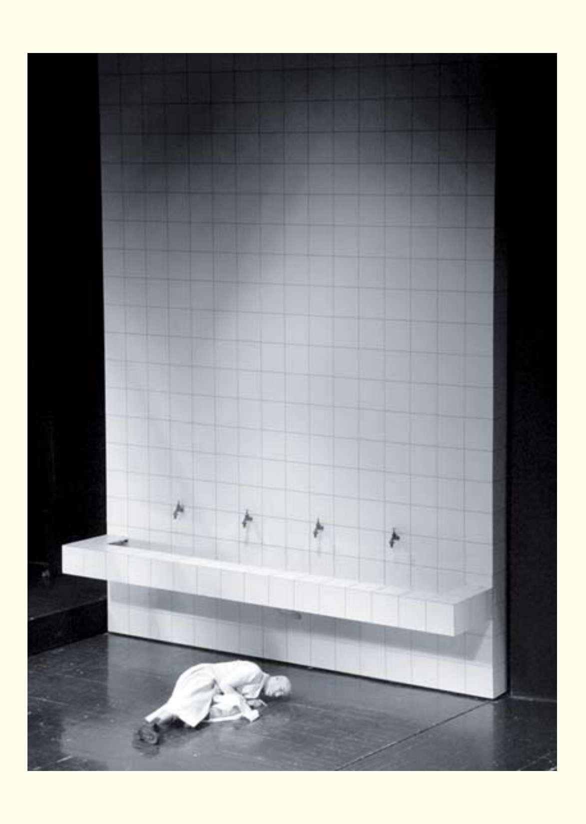
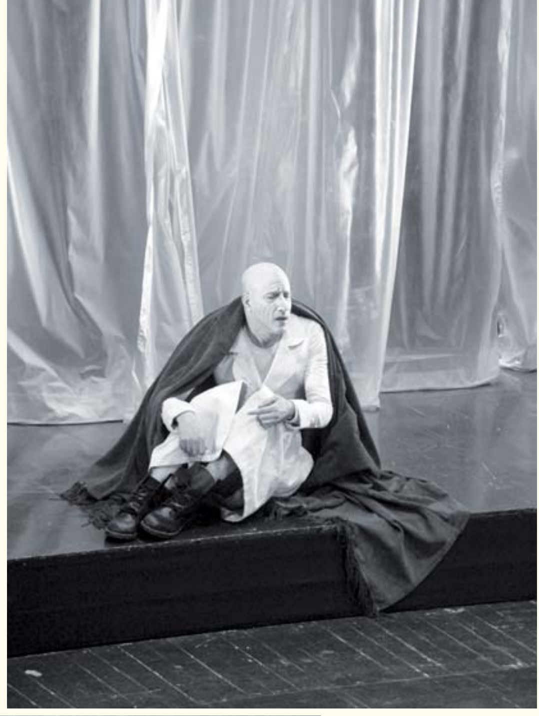
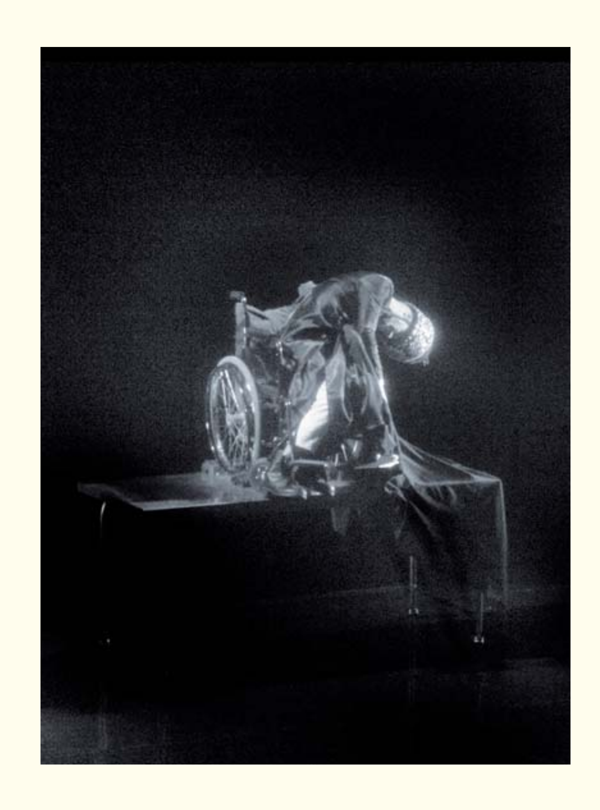









Du 26 au 30 mars 2009, le Salon du dessin contemporain s'est tenu à Paris. Cette manifestation, qui connut en mars sa troisième édition, souhaite faire connaître le dessin dans son actualité. C'est pourquoi elle est l'occasion d'un grand rassemblement d'artistes venus des quatre coins du monde présenter l'art du dessin tel qu'il est aujourd'hui. Jean-Pierre Brigaudiot, professeur d'arts plastiques et plasticien, revient sur cette exposition.

Le salon du dessin contemporain

J.P. BRIGAUDIOT

Paris, Carreau du temple, 26 au 30 mars 2009.

En fait de salon, il s'agit d'une foire d'art à caractère commercial où une soixantaine de galeries, principalement françaises et parisiennes présentent des dessins d'artistes contemporains. Il y a néanmoins une présence de galeries étrangères ou provinciales. La règle du salon implique que les œuvres soient postérieures à 1960, limite d'une relative contemporanéité. L'idée fondatrice de ce salon, dont l'initiative revient à la galeriste Christine Phal, est de montrer l'état actuel du dessin, au contraire d'un autre salon parisien où l'on peut voir des dessins de toutes époques.

Lors de ses deux premières sessions, ce salon s'était tenu dans de beaux immeubles vacants mis à sa disposition, ce qui lui donnait un aspect singulier, même si l'idée d'une manifestation artistique disséminée dans les espaces d'un bâtiment ou d'un hôtel n'est pas nouvelle. Avec ce salon 2009 au Carreau du temple, près de la place de la République, l'organisation spatiale est un peu affligeante: l'espace a été divisé en surfaces de quelques mètres carrés comme pour n'importe quelle foire exposition ou salon de quoi que ce soit, ceci au détriment évident de bien des possibilités créatives en matière de dessin. Mais ainsi en va-t-il des foires commerciales où l'art est essentiellement présenté sous forme d'échantillons. C'est dommage pour l'image du dessin contemporain qui ne manque guère d'occasions de se réaliser ailleurs que dans les limites de petits formats de papier. Nous sommes donc ici à l'opposé de certaines manifestations comme la Biennale de Venise et la Dokumenta de Kassel où les artistes ont l'opportunité de réellement créer des œuvres d'envergure. Aussi peut-on regretter l'absence persistante de telles manifestations favorables à la création, en France, alors que les foires d'art, certes bien inégales, se multiplient et fleurissent dans les moindres recoins du pays.

Au Carreau du temple, un certain nombre de galeries ne jouent pas tout à fait le jeu du dessin contemporain, justement là où l'annonce d'un salon du dessin contemporain pourrait laisser espérer des découvertes et des créations innovantes. Ainsi la présentation, parmi d'autres œuvres plus actuelles, de dessins de Hans Bellmer, de Calder ou de Wols par la galerie Natalie Seroussi, ou ailleurs, par Yvon Lambert, de certains des premiers artistes minimalistes n'apporte guère de nouveaux points de vue sur le dessin. D'autres galeries, comme Eric Dupont, semblent ne pas discerner la peinture du dessin à proprement parler, cela même si, nous pouvons en convenir, les frontières entre le dessin et la peinture restent et resteront toujours un peu floues. De même, le visuel imprimé dans le catalogue pour présenter

la galerie Laurent Gaudin laisse plus que perplexe quant à ce que la galerie entend par dessin. Matisse et ses papiers découpés avec des ciseaux en guise de crayons, ce n'est pas nécessairement la bonne excuse pour ces choix. Dans ce salon du dessin contemporain, tous les types de dessins se côtoient et le visiteur passe sans aucune transition d'œuvres très et trop académiques et lestées d'un savoir faire traditionnel, dont le but n'est peut-être que sa propre démonstration en tant que savoir faire, à des œuvres d'un académisme plus récent, celui qu'il est de bon ton de pratiquer pour être de son temps; il s'agit d'un dessin libéré des contraintes et des règles anciennes de la représentation monoculaire comme de celles de la représentation «fidèle» de l'anatomie humaine ou animale; le surréalisme, les expressionnismes et la postmodernité sont passés là il y a quelques lustres. Mais cette liberté propre à ce dessin est attachante et semble favorable à l'errance de l'imaginaire.

Certaines galeries peu notoires, comme d'autres, de renommée internationale réservent d'agréables surprises avec des œuvres dessinées réellement contemporaines, inattendues et inventives en même temps que relevant sans le moindre doute du champ du dessin, ce dernier n'étant nullement clos mais au contraire sans cesse en cours de réinvention de sa propre nature. L'une de ces galeries, parmi les plus notoires, est la galerie Agnès B., invitée d'honneur cette année; elle présente quelques œuvres de sa collection. C'est un enchantement car celles-ci sont à la fois de grande qualité et témoignent d'une réelle ouverture à la diversité, et plus encore, d'un réel amour de l'art de la part d'Agnès B.

On peut s'étonner de la faible présence de la création graphique liée à l'ordinateur, mais la question est sans doute, en ce cas, celle de l'œuvre sans original et reproductible à l'infini, ou bien s'agirait-il d'un autre salon.

Pour résumer, je dirai que ce salon du dessin contemporain gagnerait à davantage présenter des œuvres innovantes et à se débarrasser de la lourdeur d'œuvres trop académiques comme de celle d'œuvres de qualité, mais trop historiques. Les galeristes doivent respecter la règle imposée afin que ce salon acquière son identité de manière incontestable. ■



Invité d'honneur du Salon du dessin contemporain: la collection privée d'Agnès B.



L'histoire de la littérature persane Du début du XIe siècle à la moitié du XIIe siècle* (II)

Mahnaz REZAÏ

La période s'étendant du XIe à la première moitié du XIIe siècle est intéressante à étudier à plusieurs égards, notamment en ce qu'elle marque l'âge d'or de l'islam en Iran. Le XIe siècle, premier siècle après un intermède de quatre siècles qui vit un souverain persan régner, fut un âge brillant pour le développement de la littérature et des sciences. La première moitié de ce siècle fut marquée par le règne de la dynastie des Samanides, qui régna principalement sur la Transoxiane, le grand Khorâssan, le Sistân, Rey et Gorgân (c'est-à-dire les actuels Tadjikistan, Afghanistan ainsi que l'est et le nord-est de l'Iran jusqu'au centre du pays), et qui tenta, avec un succès relatif, de revivifier les anciennes coutumes perses. Cette politique, appliquée pendant moins d'un siècle, donna de si bons résultats qu'elle aurait sans doute influé sur l'ensemble du cours de l'histoire iranienne si les Samanides n'avaient pas finalement été vaincus par les nomades turcophones de l'Asie centrale. Il s'agissait des Turcs Garakhâni de la tribu d'Afrâssiâb, qui vainquirent les Samanides et prirent le pouvoir en Transoxiane.

Les dynasties régnantes iraniennes se multiplièrent et furent nombreuses à gouverner en Iran. On peut signaler l'existence des grandes familles régnantes de l'est du pays qui gouvernaient souvent sous forme de suzerains locaux. Les Saffârides, qui régnèrent de 899 à 1002, comptent parmi la plus importante dynastie de l'époque.

Cependant, les Samanides étaient à l'époque la plus importante famille régnante de l'Iran. Issus d'une branche de la noblesse perse préislamique (leur ancêtre, Sâmân Khodâ, fut un célèbre zoroastrien converti à l'islam), ils s'intéressaient sérieusement à leur héritage perse et aux coutumes et traditions du grand Khorâssân et de la Transoxiane. Ils montraient également beaucoup de respect envers la caste des propriétaires terriens, ils estimaient préserver mieux que quiconque l'héritage persan. Ainsi,

l'intérêt de ces rois éclairés pour leur propre culture et traditions les poussa à encourager vivement le développement des lettres et des arts persans dans leur Etat. Il faut également citer une autre puissante famille régnante de cette époque: celle des Al-e Ziâr. Ces derniers, suzerains locaux plutôt que grands rois, encourageaient également les sciences et les arts. Cette famille compte également parmi ses membres quelques célébrités scientifiques et littéraires dont les plus importantes sont Shams al-Ma'âli Ghâbous Ibn Voshmguir, qui fut courtisan, savant, poète et auteur du *Kamâl al-Balâgha*. On peut également citer l'un des souverains Al-e Ziâr, Onsor al-Ma'âli Keykâvous, dont l'ouvrage *Ghâbous Nâmeh*, recueil de conseils donnés à son fils et dauphin, est très connu pour la sagesse de ses fables, ou encore les fils du Bouyide Deylami, Ali, Hassan et Ahmad, partisans de Mardâvij, qui régnèrent après la mort de celui-ci en 934. Divisés, les uns régnèrent à Bagdad, dans le Khouzestân et le Fârs jusqu'en 1055 et les autres, à Rey jusqu'en 1028.

Après avoir vaincu les Samanides, Saboktakin et son fils Mahmoud montèrent sur le trône et établirent la puissante dynastie des Ghaznavides. Saboktakin était en réalité l'un de ces nombreux esclaves turcs, capturé lors des razzias et des affrontements entre l'armée samanide et les tribus nomades turques aux frontières de l'Empire samanide, et qui réussirent peu à peu à occuper une place importante au sein de l'armée, où ils servaient pour la plupart. Son fils Mahmoud fut le roi le plus important de cette dynastie et régna de 996 à 1029. Cette époque fut marquée par une forte ségrégation raciale dans tous les domaines sociaux, politiques et culturels. Cependant, les Iraniens réussirent alors à réaffirmer leur indépendance et revivifier la langue persane. Cette ségrégation poussa les Iraniens à répondre par une exaltation exagérée des vertus de leur culture nationale et poussa certains sur la pente de ce que l'on pourrait qualifier de "racisme perse" qui répondait au racisme arabo-turc de la classe régnante. C'est pourquoi, cette époque est considérée comme celle de l'exaltation de la race et la nationalité iraniennes, accompagnée d'une certaine forme de liberté d'expression. C'est également sous le règne de Soltân Mahmoud que les grandes œuvres épiques iraniennes virent le jour, avant que ce patrimoine préislamique ne soit irrémédiablement détruit. En réalité, le règne de Soltân Mahmoud fut une période brillante qui commença avec un savant-inventeur comme Zakâriyâ Râzi et s'acheva avec un grand poète comme Ferdowsi.

De la fin du XIe siècle au début du XIIe siècle, les anciennes lignées iraniennes, qui avaient un rôle à jouer dans les affaires politiques du pays, préservèrent encore leurs anciennes coutumes. Les propriétaires terriens formaient une couche sociale particulière et originale dotée de ses propres us et coutumes. C'est en raison de cette préservation de la culture nationale par ces grandes et vieilles familles que, par exemple, toutes les fêtes iraniennes préislamiques, dont la plupart avaient été pourtant frappées d'interdits par les officiels religieux, demeurèrent en vigueur, et continuent de l'être encore aujourd'hui. Ces fêtes et coutumes nationales ou religieuses étaient respectées tant à la cour des rois samanides, ziârides, bouyides ou khârazmides, que parmi le peuple iranien. Selon les géographes et les historiens, l'Iran des cinq premiers

Le XIe siècle, premier siècle après un intermède de quatre siècles qui vit un souverain persan régner, fut un âge brillant pour le développement de la littérature et des sciences.

Les Samanides étaient à l'époque la plus importante famille régnante de l'Iran. Issus d'une branche de la noblesse perse préislamique (leur ancêtre, Sâmân Khodâ, fut un célèbre zoroastrien converti à l'islam), ils s'intéressaient sérieusement à leur héritage perse et aux coutumes et traditions du grand Khorâssân et de la Transoxiane.

siècles de l'hégire fut un pays très peuplé et très riche. Les rois samanides étaient célèbres pour leur sens de l'équité.

Cette cour samanide se fit également remarquer par le nombre important d'esclaves turcs qui s'y trouvaient. Ces esclaves étaient pour la plupart des prisonniers de guerre et leur beauté était très appréciée selon les critères esthétiques de l'époque. C'est pourquoi, ils se vendaient très cher. De plus, les esclaves masculins étaient également intégrés dans l'armée où ils furent nommés à de hauts postes et prirent peu à peu le pouvoir. Avant cela, de grands rois tels que Mardâvij ou Ahmad Ibn Esmâïl Sâmâni furent tués de leurs mains. Arrivés au pouvoir, ces ex-esclaves ne manquèrent pas non plus de s'attaquer au patrimoine culturel du pays qui les avait réduits en esclavage. Pourtant, cela n'empêcha pas pour autant les Iraniens d'être de fervents admirateurs de leur beauté physique, qui se transforma dès lors en un code poétique visible jusque dans la poésie classique persane contemporaine.

Quant à la question de la religion, il est à noter que jusqu'aux dernières années de ce siècle, les anciennes religions telles que le zoroastrisme, le manichéisme, le mazdéisme, le christianisme et le judaïsme continuèrent d'exister sans subir de pressions jusqu'au début du règne des souverains persans, où la tolérance religieuse ambiante leur permit même de reprendre un grand essor. De grands centres religieux étaient actifs en particulier en Azerbaïdjan, dans la Transoxiane et dans le Fârs. Au XIe siècle et au début du XIIe siècle, les chiismes duodécimain et ismaélien comptaient de nombreux fidèles. Les activités des chiites ont beaucoup contribué à leur développement et à l'apparition des grands savants chiites.

Le XIIe siècle vit également le développement du soufisme en Iran. Le soufisme islamique, qui prêchait la retraite spirituelle et un certain ascétisme, devint alors la source de nombreuses réflexions dont le but était de connaître les vérités de ce monde. Les plus célèbres soufis de cette époque furent Bayâzid Bastâmi, Hossein ibn Mansour al-Hallâjj et Abou Saïd Abo-l-Kheir Mihâni.

Les premiers ouvrages et commentaires sur le soufisme qui nous sont parvenus datent du XIe siècle. Parmi ces ouvrages, l'on peut citer le *Ketâb at-Ta'ârof* d'Aboubakr Bokhâri, sa traduction persane d'Abou Ebrâhim Bokhâri, le *Ghovvat al-Gholub* d'Aboutâleb Makki, l'*Al-Lom'a* d'Abou Nasr Serâj Toussi et *Al-Eshârât va at-Tanbihât* d'Avicenne.

Cette époque fut également celle de l'âge d'or du développement des diverses sciences en terre d'islam, développement marqué par la rédaction d'un grand nombre d'ouvrages scientifiques, de l'ouverture de nombreux centres de recherches et de bibliothèques. Ce mouvement scientifique et artistique était alors vivement encouragé par les rois. Les orientalistes occidentaux du XIXe et XXe siècle ont classé l'ensemble de ces savants musulmans comme arabes, ceci alors que la presque totalité des grands écrivains et scientifiques de l'époque étaient des Iraniens (de Khorâssân, Rey, Ispahan, Khuzestân, Gorgân, Samarkand et Khârezm), qui écrivaient en arabe, alors langue scientifique dominante du monde musulman, tel que le latin dans l'Europe médiévale.

Les orientalistes occidentaux du XIXe et XXe siècle ont classé l'ensemble de ces savants musulmans comme arabes, ceci alors que la presque totalité des grands écrivains et scientifiques de l'époque étaient des Iraniens (de Khorâssân, Rey, Ispahan, Khuzestân, Gorgân, Samarkand et Khârezm), qui écrivaient en arabe, alors langue scientifique dominante du monde musulman, tel que le latin dans l'Europe médiévale.

Les sciences religieuses connurent également un grand développement du fait des recherches des Iraniens en la matière. On peut citer le commentaire

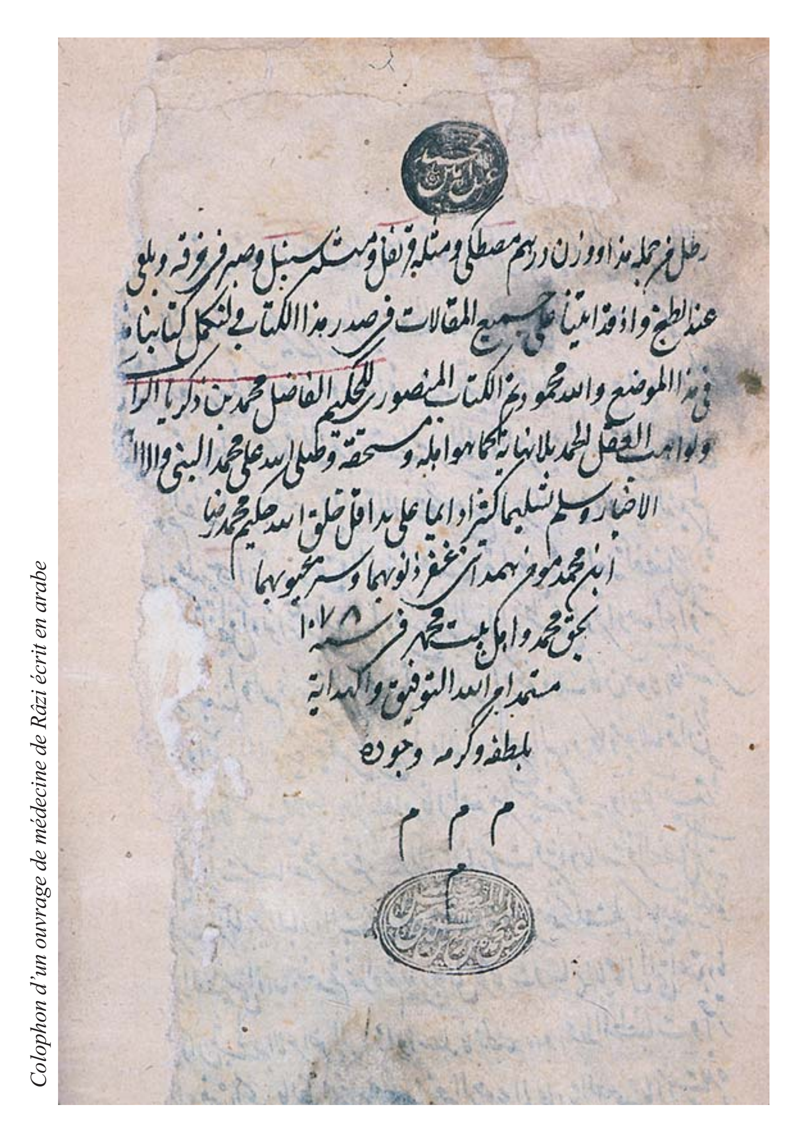
arabe du persan Mohammad ibn Jalil Tabari, traduit en persan, le commentaire d'Abouzeyd Balkhi, le grand philosophe khorâssânien, du Coran, intitulé *Nazm al-Ghor'ân*, et les commentaires d'Avicenne sur quelques sourates coraniques. De plus, à cette époque, les ouvrages traitant des *hadiths* (propos du prophète ou d'un de ses compagnons) et du *fiqh* (jurisprudence religieuse) furent nombreux. En théologie islamique, les *kalâmistes* (théologie dogmatique) les plus célèbres sont Abouhâmed Asfarâyeni et Ibn Fourak Esfahâni. Parmi les ouvrages concernant le hadith, il faut citer le *Kâfi* de Kolayni, *Man Lâ yahzoro al-Faghih* de Sheikh Sadouq, et *Tahzib* et *Estebsâr* de Sheikh Attâyefe Toussi. Les grands philosophes de cette époque sont Râzi, Farâbi, Ibn Maskouyeh et Avicenne. Les sciences mathématiques et l'astronomie atteignirent leur apogée lors de ces deux siècles. Outre les philosophes cités, les plus grands mathématiciens de cette époque furent Abolvafâ Bowzjâni de Neyshâbour, Abouja'far Khâzen du Khorâssân, Abousaïd Sagzi du Sistân, Abolhossein Soufi Râzi et Aboureyhân Birouni. En médecine également, les plus grands maîtres de cette époque furent tous iraniens. Le premier et le plus important fut Zakâriyâ Râzi dont le livre le plus connu, *Al-Hâvi* fut rapidement traduit en latin. Les autres médecins célèbres de cette époque furent Abou Mansour Bokhâri, auteur du *Ghani et Moghni* (on dit qu'il fut le maître d'Avicenne), Ali Majoussi Ahvâzi, auteur de *Kâmel al-Sanâ'at* (considéré comme le plus important ouvrage en médecine après le *Canon* d'Avicenne), Abousahl Issâ Jorjâni, ami d'Avicenne et auteur d'*Al-Ma'teh fi Sanâ'at at-Tabi'eh*. Avicenne demeure cependant le plus important médecin de cette époque. Son *Canon*, traduit en latin, fut des siècles durant l'ouvrage mondial de référence le plus important en médecine.

La science pharmaceutique connut également un grand essor. L'*Al-Saydaneh* d'Aboureyhân Birouni en arabe et l'*Al-Abnieh 'an Haghâyegh al-Advieh* d'Aboumansour Movaffagh Ibn Héravi en persan furent les plus importants ouvrages en la matière. En matière de chimie, *'Eyn al-San'at va 'Oyoun al-*

L'Al-Saydaneh d'Aboureyhân Birouni en arabe et l'Al-Abnieh 'an Haghâyegh al-Advieh d'Aboumansour Movaffagh Ibn Héravi en persan furent les plus importants ouvrages en la matière.



Bal'ami, version persane de L'Histoire universelle *de Tabari, XIVe siècle*



Colophon d'un ouvrage de médecine de Râzi écrit en arabe

Râzi est particulièrement réputé pour sa grande maîtrise de la médecine et l'ampleur de ses travaux et ses inventions.

Sanâ'at de Mohamad Ibn Abdolmalek Sâlehi est très célèbre. Mais c'est Zakâriyâ Râzi qui a laissé les plus importants traités de chimie. En géographie, le plus ancien traité qui nous soit parvenu est la traduction persane du texte arabe d'Abou Zeyd Balkhi intitulé *Sovar al-Aghâlim*. Le *Masâlek al-Mamâlek* rédigé en arabe d'Abou Eshâgh Ebrâhim Ibn Estakhri et le *Hodoud al-'Alam min Mashregh ila Maghreb*, rédigé en persan, du même auteur, figurent également parmi les ouvrages géographiques de référence qui donnent des informations précieuses sur la géographie, la démographie et la situation sociale des pays islamiques durant ces siècles.

Parmi les plus grands savants de cette époque nous pouvons également citer:

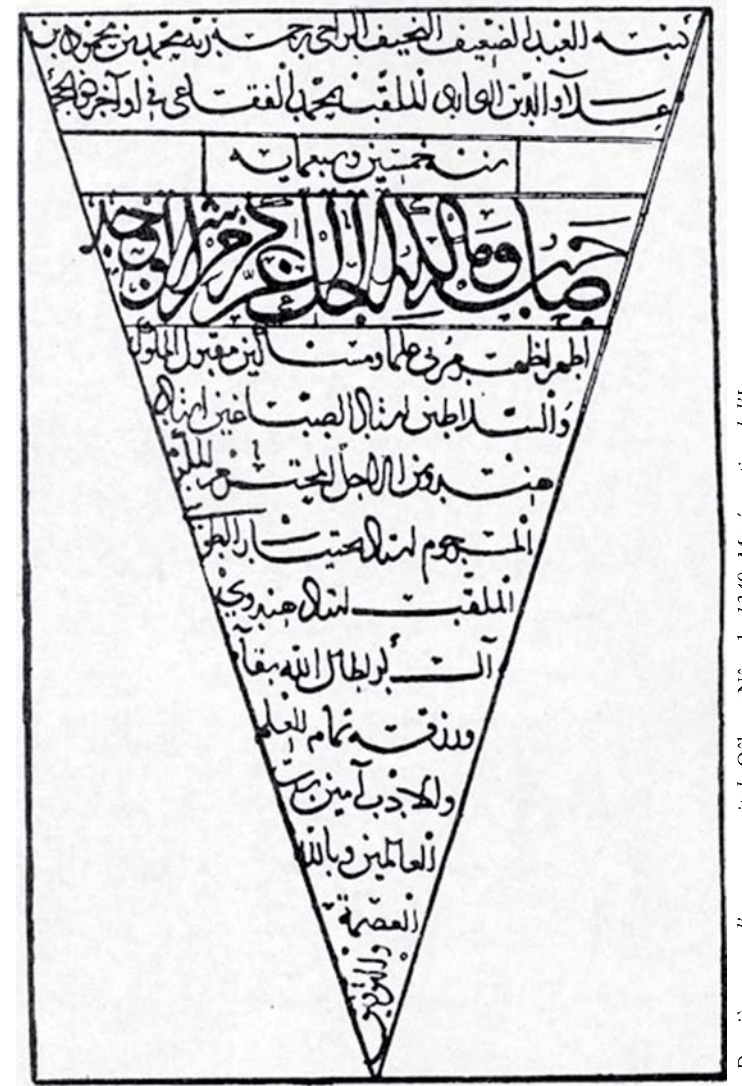
a) Le groupe des Akhavân Safâ (les Frères Safâ) : comme les Pythagoriciens, ils organisaient des réunions secrètes durant lesquelles ils étudiaient ou enseignaient diverses sciences morales. A ces séances pouvaient participer des philosophes, écrivains, savants, princes, vizirs, commerçants et paysans. Leur but principal était l'enseignement des sciences religieuses et métaphysiques. Concernant les autres sciences, leur travail consistait principalement en la compilation d'essais scientifiques. Cinquante-quatre de ces essais nous sont parvenus. La plupart d'entre eux avaient été traduits en persan. L'importance et la nouveauté de ces travaux résident dans leur simplicité. Il s'agit en réalité d'un travail de vulgarisation réussie et très moderne. Les Akhavân Safâ tentaient également de rapprocher la philosophie et la religion. Bien que les noms des auteurs de ces essais aient été généralement tenus secrets, nous connaissons cinq d'entre eux parmi lesquels Abou Soleymân Mohammad Ibn Ma'ashar Basti, qui dirigeait l'ensemble des travaux de ce groupe.

b) Mohammad Ibn Zakâriyâ Râzi, médecin, philosophe et inventeur de cette époque naquit en 865 dans la ville de Rey où il fit ses études en alchimie, médecine et philosophie. Il continua dans la voie scientifique qu'il avait choisie jusqu'au dernier jour de sa vie, alors même qu'il était aveugle depuis plusieurs années. Il mourut en 925. Son œuvre, principalement rédigée en arabe et consacrée à des thèmes scientifiques, est importante et variée. Elle aborde

principalement des thèmes liés à la chimie, la médecine, et à la philosophie. Dans le domaine de la philosophie, sa doctrine va à l'encontre de celle d'Aristote. Elle est influencée par Pythagore, par les croyances anciennes iraniennes et par le manichéisme. Râzi ne croyait pas à l'ascétisme, mais uniquement en une vie vertueuse au sein de la société. Selon lui, il faut jouir des plaisirs nécessaires, tout en se gardant des abus et en se consacrant à la perfection de l'âme. Râzi fut également grand chimiste et c'est à lui que l'on doit la découverte de l'alcool et de l'acide sulfurique. Mais il est plus connu en tant que médecin, à tel point qu'on le place à côté d'autres grands noms dans ce domaine, tels que Galien et Hippocrate. Le plus important de ses cinquante-six ouvrages de médecine est *Al-Hâvi*, qui est en réalité une grande encyclopédie médicale où Râzi a également ajouté ses propres expériences de médecin. Ce livre a été traduit en latin. Ses autres ouvrages en médecine sont *Ketâb al-Mansouri*, traduit en latin au Moyen Age, *Al-Jadri, Al-Fâkher, Al-Fosoul, Al-Madkhal,* etc. Râzi est particulièrement réputé pour sa grande maîtrise de la médecine et l'ampleur de ses travaux et ses inventions. Ce fut les résultats de ses recherches scientifiques qui aidèrent plus tard à la guérison de maladies telles que la variole. Il est vrai qu'avant lui, Ali Ibn Jarir Tabari avait été l'un des premiers auteurs iraniens d'ouvrages de médecine. Mais Râzi demeure cependant le véritable fondateur de la médecine en Iran et le précurseur de tous les grands médecins iraniens.

c) Fârâbi: Mohammad Ibn Mohammad Fârâbi naquit en 259 à Fârâb (également nommée Otrar et aujourd'hui située au Kazakhstan), en Transoxiane et mourut en 950. Ses commentaires sur les œuvres d'Aristote le distinguent des autres philosophes. C'est également lui qui fit connaître ce penseur grec aux musulmans. Pour cela, il fut surnommé "Le second Maître". Sa doctrine philosophique peut être considérée comme une relecture islamique de Platon. Outre de nombreux ouvrages en éthique et en philosophie, Fârâbi est également l'auteur de très beaux quatrains. Musicologue hors pair, il composa aussi un livre sur la musique qui a été traduit en français. Le nom de Fârâbi est souvent cité aux côtés de grands penseurs tels qu'Avicenne, Platon et

Fârâbi fit connaître ce penseur grec aux musulmans. Pour cela, il fut surnommé "Le second Maître". Sa doctrine philosophique peut être considérée comme une relecture islamique de Platon.



Dernière page d'un manuscrit du Qâbous Nâmeh, *1349, Musée national d'Iran*

Aristote.

d) Ibn Maskouyeh: De son nom Abou Ali, il était surnommé le "Khâzeni" (Le bibliothécaire) car il était le chef de la bibliothèque Ibn Alamid. Il fut l'un des plus grands savants de cette époque, maître dans les domaines de la philosophie, la médecine, la chimie, la littérature et l'histoire. Ses ouvrages les plus importants, le *Tahzib al-Akhlâgh, Jâvidân Kherad* (qui traite de l'éthique iranienne préislamique), le *Tajâreb al-Omam* (narrant l'histoire de l'Iran et des rois de la dynastie Deylamite) ont tous été rédigés en arabe.

Ibn Maskouyeh fut l'un des plus grands savants de cette époque, maître dans les domaines de la philosophie, la médecine, la chimie, la littérature et l'histoire. Ses ouvrages les plus importants, le Tahzib al-Akhlâgh, Jâvidân Kherad *(qui traite de l'éthique iranienne préislamique), le* Tajâreb al-Omam *(narrant l'histoire de l'Iran et des rois de la dynastie Deylamite) ont tous été rédigés en arabe.*

e) Avicenne ou Abou Ali Sinâ, connu pour avoir été le plus grand savant musulman de son époque et le successeur d'Aristote, est né en 980 près de Boukhara où il fit ses études primaires. A dix-huit ans, il avait déjà appris en autodidacte toutes les sciences de son époque, y compris les mathématiques et la médecine. Et c'est à vingt et un ans qu'il commença la rédaction de ses ouvrages. Il fut vizir des Deylamites, qui régnèrent à Hamedân et dans le centre du pays au début du XIe siècle. Cette période fut fertile pour ses recherches qu'il continua durant son ministère. Une partie de son célèbre ouvrage philosophique, le *Shifâ*, fut rédigé pendant cette période. Il mourut en 1036 à Hamedân et son tombeau se trouve aujourd'hui dans cette ville. Avicenne est l'un des rares savants à avoir rédigé des ouvrages dans tous les domaines scientifiques de son époque, et l'ensemble de son œuvre comprend près de 238 ouvrages parmi lesquels le *Shifâ* (traduit notamment en arabe, latin, allemand et français), *Al-Nejât*, ou encore le *Dânesh Nâmeh Alaî*, rédigé en persan et se présentant comme une encyclopédie traitant de philosophie. Enfin, il faut également citer le *Me'râj Nâmeh*, où Avicenne a tenté de prouver que l'ascension céleste du prophète Mohammad est un fait spirituel et non pas physique ou encore le *Ghânoun* (*Canon*), le plus important ouvrage en médecine de l'époque islamique.

Parmi ses élèves, ce fut Djowzdjâni,

A dix-huit ans, Avicenne avait déjà appris en autodidacte toutes les sciences de son époque, y compris les mathématiques et la médecine. Et c'est à vingt et un ans qu'il commença la rédaction de ses ouvrages.

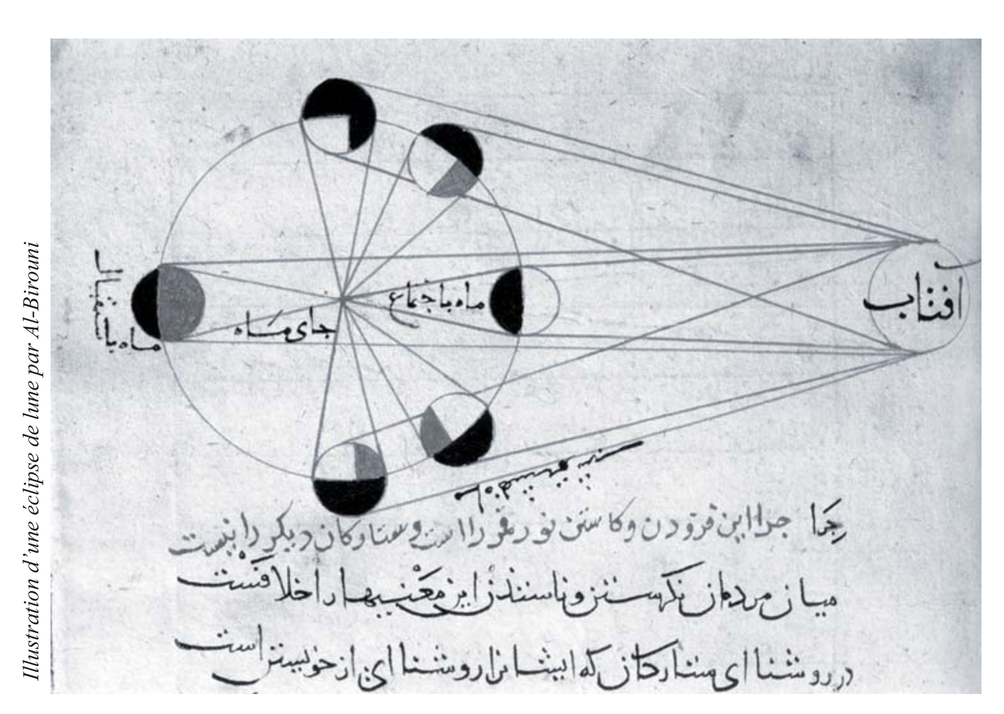
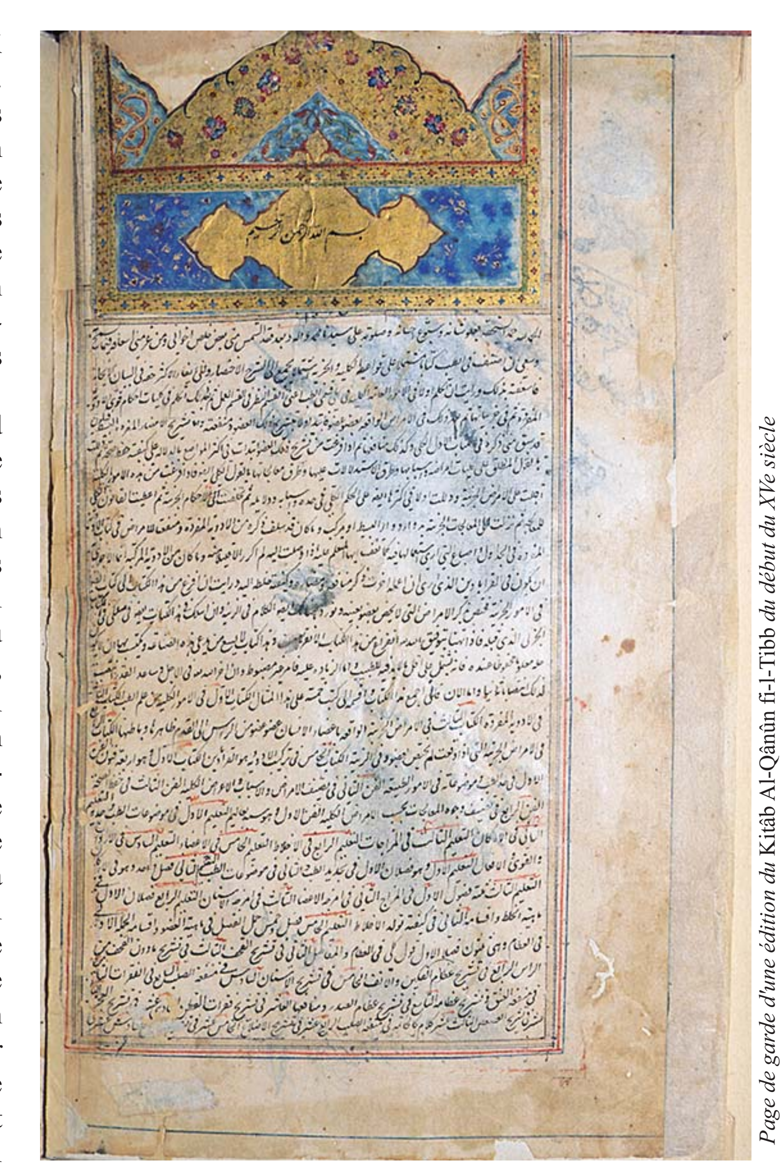


Illustration d'une éclipse de lune par Al-Birouni

son fidèle disciple et ami, qui l'accompagna de 403 à la fin de sa vie. Mais son élève le plus brillant fut sans doute Bahmanyâr Ibn Marzbân, un zoroastrien d'Azerbaïdjan dont l'ouvrage *At-Tahsil* en logique, théologie et sciences naturelles fut un ouvrage de référence aux XIe et XIIe siècles. Abou Abdollah Ma'soumi, auteur du *Esbât al-Mofâreghât*, figure également parmi les élèves d'Avicenne.

f) Aboureyhân Birouni: grand inventeur, mathématicien et astronome de son époque, peu d'éléments biographiques nous sont parvenus à son sujet. On sait qu'il naquit en 972 à Kâs près de Khârazm où il fit ses études. Il vécut une partie de sa vie à Gorgân, au service du roi Ghâbous Ibn Voshmguir, à qui il dédicaça son *Asâr Al-Bâguieh*. Il le quitta ensuite pour rejoindre à Khârazm la cour des Kharazmshâhides d'Al-Ma'moun. Il demeura au service de cette dynastie jusqu'à la prise de leur capitale par Mahmoud le Ghaznavide qui marqua la chute de leur dynastie. Après cela, il devint l'astronome officiel de la cour de Mahmoud et voyagea avec le roi en Inde où il apprit le sanskrit. A Ghazneh (Gazne), il devint l'astronome de la cour de Soltân Mahmoud. Il voyagea en Inde avec ce dernier où il apprit le sanskrit et fréquenta les savants de ce pays, de qui il apprit les sciences, les coutumes et les croyances des Indiens. *Mâl al-Hend*, son chef-d'œuvre sur la géographie de l'Inde, est le bilan de tous ses voyages et recherches dans ce pays. Il mourut à Ghazneh en 1048. L'œuvre d'Aboureyhân est abondante et diverse, et compte plus d'une centaine de titres. Malheureusement, seule une vingtaine de ces ouvrages nous est parvenue parmi lesquels figurent *Sanâ'at at-Tanjim*, écrit simultanément en persan et en arabe et traitant des mathématiques, de l'algèbre et de l'astronomie, *Maghalid Elm al-Hei'at, Al-Esti'âb fi San'at al-Esterlab*, l'un des meilleurs ouvrages traitant de l'astrolabe, ou encore *Al-Jamâher fi Ma'refat al-Javâher*, ouvrage traitant des minéraux et des métaux. En philosophie, ce savant suivait plutôt la doctrine d'Aristote, associée à certaines croyances indiennes et de la Perse antique. ■

A suivre…



Page de garde d'une édition du Kitâb Al-Qânûn fi-l-Tibb *du début du XVe siècle*

* Ce texte est une adaptation de la deuxième partie (pp. 63-158) du premier volume de l'ouvrage *Târikh-e Adabiât dar Irân* (Histoire de la littérature en Iran) de Zabihollah Safâ.

Maupassant et la déception féminine

Dr. Nastaran YASREBI NEJAD*
Mehrnoush ROBATI**

Le réalisme est l'observation du réel au travers de la recherche de faits véridiques qui forment la base du travail du romancier réaliste. À partir de 1850, ces idées, revendiquées haut et fort par un groupe d'écrivains et d'artistes, vont constituer le programme d'une école. Le chef de file est Champfleury qui demande au romancier de peindre «*l'homme d'aujourd'hui dans la civilisation moderne*.»[1] La représentation du monde contemporain doit être à la fois impartiale et complète, comme si l'écrivain se contentait de photographier la réalité.

Ces théories révèlent bien la mentalité d'une époque, mais aucune des grandes œuvres dites *«réalistes»* ne répond au programme de Champfleury. Avec beaucoup plus de subtilité, Maupassant, dans la préface de *Pierre et Jean*, écrit: «*Le réaliste, s'il est artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même*».[2]

Le mouvement trouve aussi à s'exprimer sur le plan de la peinture. En 1850, le peintre Gustave Courbet[3], soutenu par son ami Champfleury, présente au public scandalisé le tableau *Un Enterrement à Ornans*. L'œuvre apparaît immédiatement comme un manifeste du réalisme en peinture. Rien de moins romantique, en effet, que la façon dont cette vaste toile traite le thème romantique de la mort: dans le cadre banal d'un cimetière de campagne, le clergé, la famille du défunt, les villageois qui assistent à l'enterrement sont fixés sans complaisance, avec leurs visages ingrats, leurs vêtements grossiers, leurs attitudes sans grandeur.

Dans ce parcours, Guy de Maupassant a une place particulière. Digne élève de Flaubert, il était issu de la petite noblesse terrienne, ce dont il était d'ailleurs assez fier. C'est cette aristocratie normande que l'on retrouve dans *Une Vie*. Son enfance fut marquée à la fois par le contact direct, intime avec la nature, et par la mésentente de ses parents qui finiront par se séparer en 1860.

Sur ses influences littéraires et philosophiques, on peut dire qu'un jeune écrivain, surtout peu sûr de lui comme le fut Maupassant à ses débuts, subit, plus ou moins consciemment, l'influence d'écrivains connus et patentés dans lesquels il peut se reconnaître des maîtres. Ce fut le cas pour l'auteur d'*Une Vie*, en particulier avec celui qui fut son modèle spirituel, Gustave Flaubert.

Les liens étroits qui ont uni Flaubert et Maupassant sont connus. L'auteur de *Madame Bovary* se plaisait à nommer Guy son *«disciple»*[4] et H. Taine, critique du XIXe siècle, le reconnaît comme le *«vrai et unique successeur de Flaubert»*[5]. Flaubert a encouragé les premiers essais poétiques de Maupassant mais a vite compris que sa voie propre était la prose.

Si Maupassant doit énormément à Flaubert, il doit également une grande partie de son succès à Zola. C'est en effet la publication de *Boule-de-Suif* en 1880 dans *Les Soirées de Médan*, recueil collectif de cinq nouvelles consacrées à la guerre de 1870, dirigé par Zola, qui va donner à la carrière littéraire de

Maupassant une impulsion décisive et le lancer définitivement dans le monde des lettres et du journalisme. La nouvelle *Boule-de-Suif*, selon Flaubert, *«écrase le volume»*[6] et est un *«chef d'œuvre»*[7].

À partir de 1883, Maupassant est influencé par Schopenhauer, philosophe pessimiste et l'une des sources du nihilisme européen, d'un nouveau mal du siècle après 1870. Dans ce monde désespéré, les personnages sont voués à la répétition et à la déchéance, ils ne peuvent échapper aux lois héréditaires: la vie n'est pas enrichissement, mais déperdition et série de morts symboliques. Sur ce thème et le plan humain, Maupassant s'attache particulièrement aux femmes, souvent victimes, avec une place notable faite à la figure de la prostituée. Le thème de la famille et de l'enfant lui est également cher, avec la question de la paternité ainsi que le choix des détails de la vie quotidienne et le comportement des personnages. Quant aux effets de langue pittoresques, ils sont partout présents, simultanément avec la présence de la menace ou de la disparition. Ce regard pessimiste et angoissé sur la vie, les hommes et surtout les femmes, et cette vision noire des rapports sociaux et personnels, permet en particulier l'usage du registre tragique, qui marque tous ses romans, y compris le premier, *Une Vie*.

«Une Vie*, c'est le premier roman de Guy de Maupassant. Ce titre, pour ne tenir qu'en deux mots, le résume cependant tout entier*: «*Une Vie*»*... c'est en effet l'histoire de toute une existence, année par année, jour par jour, presque heure par heure. En réalité, toutes les femmes croiront plus ou moins avoir été l'héroïne du roman, retrouveront leurs propres émotions et seront particulièrement attendries [...] La part de l'éloge faite, et elle doit être très large,* Une Vie *encourt quelques blâmes. On fait assez grand cas de Guy de Maupassant pour lui dire toute la vérité. Le but du romancier n'est point de raconter une histoire, de nous amuser, de nous attendrir mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements. Par-ci, par-là, le canevas de son œuvre, si net, et si heureux dans sa simplicité, est chargé de quelques arabesques nuisibles. [...] Mais ce ne sont là que des imperfections secondaires. L'effet général est très grand, et le style emporte tout. On vient, en somme, d'éprouver une grande satisfaction à savourer trois cents pages de cette prose qui paraît plus que jamais «franche,*



Portrait de Guy de Maupassant

Photo: Chris Hellier/Corbis

Ce regard pessimiste et angoissé sur la vie, les hommes et surtout les femmes, et cette vision noire des rapports sociaux et personnels, permet en particulier l'usage du registre tragique, qui marque tous ses romans, y compris le premier, Une Vie.

souple et forte». Exubérance de santé, style chaud comme du sang, phrase musclée et d'aplomb, attaches solides d'aplomb, attaches solides d'athlète, on a retrouvé tout Guy de Maupassant qui a commencé comme élève de Zola et vient de sortir d'un bond de l'école. Telle est, comme on sait, la poétique du naturalisme, qui nous présente les gens qui passent sans se croire tenus de nous dire d'où ils viennent et où ils vont. On ne s'habituera jamais à cela; mais on n'en déclare pas moins que la série de tableaux que fait défiler devant nous Maupassant est l'œuvre d'un coloriste et un styliste bien remarquable.»[8]

Une Vie est une leçon sur la déception féminine: «*La vie humaine est la plus douloureuse forme de vie: elle va de la souffrance à l'ennui… La vie donc oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui: ce sont là les deux éléments dont elle est faite, en somme.*»[9] Cette vision désabusée de l'existence n'est-elle pas celle du romancier lorsqu'il suit pas à pas la vie de son héroïne, oscillant de la souffrance à l'ennui? La souffrance est, si l'on excepte les rares moments de bonheur du début de l'ouvrage, omniprésente tout au long du roman: souffrance physique lors de la naissance difficile de Paul, assimilé à une forme de mort.

Mais c'est surtout la souffrance morale qui est ressentie, d'autant plus fortement que les illusions de l'héroïne ont été plus grandes. C'est ce hiatus béant entre la réalité et l'espérance qui marque toutes les étapes de la vie de Jeanne. Première désillusion: celle du mariage, lorsqu'elle s'aperçoit que l'amour conjugal est loin de ses rêveries de jeune fille. Autre déception lorsqu'elle comprend que le mariage n'est jamais qu'une forme de solitude à deux. Si la souffrance ponctue ainsi les grands moments de l'existence de Jeanne, le reste de sa vie est occupé par l'ennui.

On peut certes opposer à cette obsédante réalité les quelques moments de joie, voire de bonheur, qu'a pu connaître Jeanne. Mais sauf de rares instants vécus dans leur plénitude -comme l'épisode du val d'Ota en Corse – cette félicité est toujours vécue selon les modes du rêve – de la «rêvasserie» dit l'auteur avec quelque accent péjoratif – et du souvenir. Toujours en avant ou en arrière de l'instant présent, Jeanne ne peut donc que vivre ailleurs. Pour conclure ce parcours, laissons une nouvelle fois la parole à Schopenhauer: «*Aussi, au lieu de nous occuper sans cesse exclusivement de plans et de soins d'avenir, ou de nous livrer, à l'inverse, aux regrets du passé, nous devrions ne jamais oublier que le présent seul est réel, que seul il est certain et qu'au contraire l'avenir se présente presque toujours autre que nous le pensions et que le passé lui aussi a été différent…*»[10] Ou encore: «*La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit.*»[11]

Le critique de l'époque temps se demandait, lors de la publication du roman: *«Pourquoi (son) tableau est-il si violemment passé au noir?»*[12] À cette question, on a opposé la formule finale du livre qui, dans la bouche de Rosalie, donne le point d'orgue de l'ouvrage. Faut-il en conclure avec Henri Troyat que ce propos résume «la philosophie du livre»? On pense qu'il convient d'être plus réservé sur ce point. Ajoutons, en outre, que cette belle formule est empruntée à Flaubert qui écrit, dans une lettre à l'auteur datée du 18 décembre 1878: «*Les choses ne sont jamais aussi mauvaises ni aussi bonnes qu'on croit.*»[13] Par ailleurs, constatons que ce dénouement

C'est ce hiatus béant entre la réalité et l'espérance qui marque toutes les étapes de la vie de Jeanne. Première désillusion: celle du mariage, lorsqu'elle s'aperçoit que l'amour conjugal est loin de ses rêveries de jeune fille. Autre déception lorsqu'elle comprend que le mariage n'est jamais qu'une forme de solitude à deux.

Dans Une Vie*, l'art du romancier s'invente à mesure, devant nous. Sa principale originalité formelle est de ne pas alterner les descriptions et l'action, comme le faisait couramment le roman du temps, mais de les imbriquer étroitement. Les paysages et les décors y sont vus par un personnage en proie à une émotion ou engagé dans une action, un personnage en mouvement.*

n’en est pas un; une autre vie de Jeanne va commencer. Au lecteur de parachever l’œuvre entreprise. Maupassant ne cherche-t-il pas, avant tout, à nous donner à «penser» à nous-mêmes? «*Forcer à comprendre le sens profond et caché des événement*»?[14]

Or, ce premier roman de Maupassant avoue, pour les trente ans de l’auteur, presque tous ses thèmes obsessionnels. Le mépris du père, le dégoût de la maternité, le pessimisme fondamental, l’amour du pays natal, l’amour de l’eau, la hantise de la mort, la bâtardise, la découverte de l’impureté de la femme dans la mère, n’auront qu’à se développer. Aveu implicite d’une incomplète liquidation du complexe d’Œdipe, *Une Vie* ne pouvait pas s’arracher aisément des entrailles d’un auteur qui, de surcroît, apprenait en le composant le difficile métier de romancier. Le Maupassant du premier roman paie *Une Vie* avec sa vie.

En réalité, dans *Une Vie*, l’art du romancier s’invente à mesure, devant nous. Sa principale originalité formelle est de ne pas alterner les descriptions et l’action, comme le faisait couramment le roman du temps, mais de les imbriquer étroitement. Les paysages et les décors y sont vus par un personnage en proie à une émotion ou engagé dans une action, un personnage en mouvement. La jeune Jeanne traverse ainsi avec son père la campagne, pour aller s’installer au château des Peuples, planté sur la falaise, près d’Yport. Toute la Normandie de Guy enfant passe par les yeux de cette petite sœur de la Bovary.

Ainsi, *Une Vie*, est considérée comme un des chefs-d’œuvre de la production romanesque de Maupassant et l’on y voit s’affirmer le plus nettement son triple héritage. À Balzac, Maupassant emprunte l’époque de la Restauration et la personne de la femme qui rêve d’amour, puis connaît l’échec du mariage, sa suite de souffrances et d’humiliations. Comme Zola, l’auteur de *La Joie de vivre*, il veut écrire un roman naturaliste, c’est-à-dire tout explorer et tout dire, en particulier ce qui concerne la sexualité, ce qui unit l’amour physique et la mort. De Flaubert, il retient une certaine manière d’approcher les réalités de la nature, des désirs qui s’usent et du temps qui, alternant drames et répits, s’enlise: Jeanne fait l’apprentissage prosaïque du désabusement et de la destruction des rêves. *Une Vie*, comme *L’Éducation sentimentale* ou *Madame Bovary* évoque une dégradation, une course à l’anéantissement, et dénonce l’exaltation romantique. ■

---

* Maître assistant du Département de Langue et de Littérature françaises, Université Azâd Islamique d'Arâk.

** Étudiante en maîtrise de langue et de littérature françaises, Université Azâd Islamique d'Arâk.

1. Échelard, Michel, *Histoire de la littérature en France au XIXe siècle*, Paris, 1999, p.119.
2. Maupassant, Guy de, *Pierre et Jean*, Ed. Folio, Paris, 1998, p.14.
3. Peintre, lithographe et dessinateur français (1819- 1878). Ardent défenseur du réalisme, il cherchait à s’inspirer des événements contemporains et rendre compte de la réalité sociale.
4. Troyat, Henri, *Maupassant*, Ed. Flammarion, Paris, 1989, p.20.
5. Ibid., p.21.
6. Idem.
7. Idem.
8. Schmidt, *Maupassant et l’autre*, Ed. Gallimard, Paris, 1977, p.127.
9. Calais Étienne, *Une vie de Guy de Maupassant,* Ed. Nathan, Paris, 1994, p.50.
10. Fermigier André, *Une Vie de Maupassant*, Ed. Folio, Paris, 1999, p.68.
11. Idem.
12. Ibid., p.52.
13. Ibid., p.53.
14. Idem.

Entretien réalisé avec le Dr. Nojoumian sur le postmodernisme et la déconstruction

Entretien réalisé par
Shekufeh OWLIA et Hoda SADOUGH
Traduit de l'anglais par
Shekufeh OWLIA


Dr. Amir Ali Nojoumian

Photos: Hoda Sadough

Né en 1964, le Dr. Amir Ali Nojoumian fit ses études universitaires à l'Université de Leicester en Angleterre. Il est maître de conférences de littérature anglaise à l'université Shahid Beheshti. Depuis 2003, il est membre de l'équipe de sémiotique culturelle du Farhangestân d'art. Spécialiste en matière de déconstruction et de postmodernisme, il a rédigé des livres sur le modernisme et le postmoderne en littérature. Il dirige actuellement un travail de recherche intitulé *Jacques Derrida: de la philosophie à l'art.*

Comment est-ce que vous définissez la déconstruction? Est-ce, pour reprendre la terminologie de Nietzsche "une destruction créative"?

Je crois que l'un des défis dans ce domaine est de bien comprendre ce qu'est la déconstruction pour pouvoir traduire ce terme adéquatement en d'autres langues. Un professeur japonais de renom, M. Izutsu, demanda une fois à Jacques Derrida comment on pourrait traduire ce mot en japonais. Pour ce faire, Derrida lui écrivit une lettre intitulée «Lettre à un ami japonais» où il explique longuement ce qu'il entend dire par ce mot. Il nous fait comprendre, dans ses livres et essais, qu'il croyait que «grammatologie» serait un terme plus approprié pour exprimer ce qu'il avait en tête. En tout cas, que ce soit à regretter ou non, c'est le terme «déconstruction» qui a été propagé à travers le monde entier et spécialement aux Etats-Unis. Afin de trouver les racines de ce terme, il serait plus sage de faire référence à Heidegger qu'à Nietzsche. Mais dans un sens, je serais d'accord avec vous pour dire que le philosophe qui se rapproche le plus de la pensée de Derrida, c'est Nietzsche. Mais

c'est Heidegger et Husserl qui ont ouvert la voie méthodologique et philosophique que Derrida suivit ensuite. Derrida s'est basé sur les termes de «destruction» et «Abau» que Heidegger avait coutume d'employer. La déconstruction a pour fonction de révéler les structures qui sont situées au-delà. En d'autres termes, la destruction a pour fonction de mettre à nu ce qui a toujours été là. D'après Derrida, la déconstruction n'est pas une méthode que l'on pourrait appliquer à un texte quelconque. C'est plutôt un événement qui a lieu dans tous les textes car, ils ont tous la potentialité de se déconstruire. Le «se» employé par les français dans «se déconstruire» est d'une importance toute particulière.

Ce qui est malheureusement perdu dans la traduction anglaise.

Oui, exactement. Et si les gens comprenaient cela correctement, ils sauraient bien que la déconstruction est loin d'être une méthode. On pourrait se demander pourquoi Derrida souligne tant le fait que la déconstruction n'est pas une méthode. Cela s'explique simplement par le fait que toute méthode et théorie occupent une place au-delà du texte qui ne participe nullement aux jeux de la langue. Si la déconstruction était une méthode véritable, elle serait quelque chose de bien fixe, située au-dessus de la langue et nullement textuelle.

Ce que vous semblez vouloir dire, c'est qu'en considérant la déconstruction comme étant une méthode, elle se transformerait en un "métarécit"?

Oui, c'est en plein ça. On ne peut aller au-delà du texte en utilisant une méthode quelconque. Tout cela puise ses racines dans toute une tradition philosophique car cette discipline se veut complète. Dans ce sens, on pourrait dire que la critique remplace la philosophie dans le monde d'aujourd'hui. Les critiques littéraires sont d'avis qu'il y a des méthodes universelles qui peuvent être appliquées à différents textes. Derrida insiste sur le fait que la critique est empêtrée dans les jeux de la langue autant que la littérature. D'après lui, la critique n'est qu'une forme de littérature. Cette transgression des frontières a été un projet bien ambitieux. Pour retourner à votre question initiale, tout texte à la capacité d'aller au-delà de ses possibilités et de sa structuralité, ce qui correspond tout à fait à la définition de la déconstruction. Mais en réalité, nous savons bien qu'il est impossible d'aller au-delà de ses possibilités; cette idée est d'ailleurs très bien reflétée dans cette parole de Heidegger et Nietzsche: «Nous sommes tous emprisonnés dans cette prison qui est pour nous la langue.» Derrida croyait que nous devions tâcher d'aller au-delà des possibilités qui nous sont imposées, bien que ce soit impossible. La seule chose à laquelle nous pouvons nous rattacher réellement est l'espoir en l'avenir; en ce qui pourrait se passer. Cette «possibilité impossible» est le seul espoir qui nous reste de nos jours pour se débarrasser de ces structures. Mais il faut prendre garde, Derrida n'entendait pas réellement transgresser la structuralité. C'est dans cet esprit que Derrida décrit sa déconstruction comme étant à la fois structuraliste et anti-structuraliste. Elle est structuraliste dans le sens où nous sommes tous empêtrés dans les structures, mais aussi anti-structuraliste car nous croyons avoir la possibilité d'aller au-delà. C'est justement pour cela que Derrida emploie le terme «seuil» pour dire que nous ne sommes pas situés

Derrida nous fait comprendre, dans ses livres et essais, qu'il croyait que «grammatologie» serait un terme plus approprié pour exprimer ce qu'il avait en tête. En tout cas, que ce soit à regretter ou non, c'est le terme «déconstruction» qui a été propagé à travers le monde entier et spécialement aux Etats-Unis.

D'après Derrida, la déconstruction n'est pas une méthode que l'on pourrait appliquer à un texte quelconque. C'est plutôt un événement qui a lieu dans tous les textes car, ils ont tous la potentialité de se déconstruire. Le «se» employé par les français dans «se déconstruire» est d'une importance toute particulière.

complètement au-dehors, sans toutefois être totalement à l'intérieur.

Mais cette liaison de la littérature et de la philosophie ne remonte-t-elle pas à l'époque romantique, bien avant Derrida?

En fait, la littérature et la philosophie ont toujours été entre liées et ce, depuis Platon. La philosophie se veut une pierre de touche ou, pour employer un terme Derridien, un «signifié transcendantal» qui, étant situé au-dessus du texte, pourrait se permettre de passer des commentaires sur la littérature. Alors la littérature assume une position supérieure à celle de la littérature. A partir de Nietzsche, la philosophie continentale se donne le devoir de renverser ce rapport de supériorité. Derrida pousse les recherches de Heidegger et de Nietzsche encore plus loin.

Je suis d'accord avec vous pour dire que la déconstruction est une destruction créatrice. D'après moi, la déconstruction a à faire avec l'espoir et l'avenir. Ce n'est pas du tout une destruction. Par le biais de la déconstruction, il est possible de révéler ce qui existe déjà. La déconstruction n'est pas du tout une pensée nihiliste; la force majeure derrière cette dernière est l'espoir en l'avenir.

La philosophie se veut une pierre de touche ou, pour employer un terme Derridien, un «signifié transcendantal» qui, étant situé au-dessus du texte, pourrait se permettre de passer des commentaires sur la littérature. Alors la littérature assume une position supérieure à celle de la littérature. A partir de Nietzsche, la philosophie continentale se donne le devoir de renverser ce rapport de supériorité.

Certains croient que la version américaine de la déconstruction renforce la politique américaine. Derrida lui-même semblait croire que Paul de Man, étant la figure principale de ce mouvement aux Etats-Unis, se serait éloigné des idéaux de Derrida. Pensez-vous que la version américaine de la déconstruction a été fidèle aux idéaux de Derrida?

Personnellement, je ne vois aucun lien entre la version américaine de la déconstruction et la politique américaine. Je ne crois pas que le jugement que vous leur portez soit juste. Je serai toutefois d'accord avec vous pour dire que la déconstruction américaine à plutôt à faire avec le côté littéraire de cette pensée.

Je pense qu'on ne peut jamais être fidèle à une méthode quelconque à cent pour cent. Je vous rappelle que nous comprenons plusieurs choses par déconstruction. Dès que nous avons une idée, elle est traduite en différentes langues. Un des problèmes majeurs de la déconstruction est qu'elle a lieu différemment dans divers textes; il devient dès lors impossible d'arriver à une définition unique de cette notion. La déconstruction prend son sens du texte qu'il lit. C'est pour cette raison que je dis qu'il est impossible de rester fidèle à une idée. Il ne faut pas oublier le rôle que la traduction a à jouer dans tout ça. Vous voyez, lorsque les idées des théoriciens français sont traduites en anglais, on s'éloigne de la pensée initiale. C'est justement pourquoi je dis qu'on ne peut juger l'école de pensée de Yale en se basant sur le critère de fidélité.

Un des problèmes majeurs de la déconstruction est qu'elle a lieu différemment dans divers textes; il devient dès lors impossible d'arriver à une définition unique de cette notion.

Voulez-vous dire que la langue est un obstacle à la communication?

Oui, la langue constitue à la fois un obstacle et paradoxalement un moyen pour structurer nos pensées.

Il semble que vous pensiez que la déconstruction américaine n'insiste pas véritablement sur l'aspect idéologique de la pensée déconstructive. Cela apparaît surprenant étant donné que ce projet a été très axé sur la politique dès ses débuts.

La déconstruction est définitivement

une pensée de gauche et Derrida lui-même était, bien entendu, un penseur de gauche. Mais personnellement, je ne vois aucun lien entre la déconstruction et le mouvement étudiant de 1968 en France car Derrida avait écrit ses articles sur ce sujet bien avant cet événement, soit vers la fin des années cinquante et le début des années soixante. Je répète que je ne pense pas qu'il ait d'affinités entre la déconstruction américaine et la politique. C'est vrai qu'une arrière-pensée politique se trouve au fond des œuvres de Derrida, mais l'école de pensée Yale a été très différente dans ce sens.

Certains critiques pensent effectivement que le postmodernisme et la déconstruction pourraient cultiver un esprit passif chez les citoyens. C'est ce que Derrida tâche de nous expliquer dans des livres comme *Spectres de Marx* et *Politiques de l'amitié* dans lesquels il adopte un ton ambivalent. En tout cas, il était définitivement contre les idées politiques institutionnalisées que j'ose nommer «structuralistes» puisqu'elles sont basées sur certaines structures. Lorsque Derrida nous propose de révéler l'idéologie qui se cache dans les discours, je pense que cette proposition est en soi très politique. Si nous considérons cela de ce point de vue, la déconstruction peut en effet être très politique. Le fait qu'il cherche à se libérer de ces pré-structures prouve qu'il a une pensée politique derrière tout cela. Si Derrida était contre la démocratie, c'est parce qu'il la considérait comme étant une autre structure en soi. Derrida était pour une démocratie «à venir», mais également une qui aurait lieu dans l' "avenir".

Plusieurs experts pensent qu'étant donné que la déconstruction s'est éloignée de la pensée initiale de Derrida, elle n'a pas tenu ses promesses. Suite à l'échec du mouvement étudiant en France, elle ne se préoccupe que de discours. La déconstruction a été "réduite en une escarmouche", pour reprendre la terminologie de Terry Eagleton. Qu'en pensez-vous?

Il ne faut surtout pas mettre la déconstruction et le postmodernisme sur le même pied. Le concept d'histoire est l'un des plus controversés de l'âge dit postmoderne. De nos jours, les critiques abordent même la notion d'histoire postmoderne. Je serais d'accord pour dire que le postmodernisme pose un vrai défi à l'historicisme dans la mesure où il croit que l'histoire n'est pas forcement téléologique, linéaire ou basée sur le rapport entre causes et effets. Sur le plan socio-politique, si nous admettons qu'il n'y ait pas d'histoire, il serait très difficile d'agir dans le monde de la politique. Fredric Jameson a insisté à maintes reprises sur le fait qu'il fallait toujours «historiser» et que si on refusait de le faire, tout serait perdu. C'est justement pour cette raison que plusieurs penseurs de la gauche ont tourné le dos au postmodernisme. Dans son livre intitulé *Postmodernism, the cultural logic of Capitalism*, Jameson explique longuement que le postmodernisme est au service du capitalisme. Les postmodernes considèrent l'histoire comme étant de nature linguistique, textuelle et possédant une nature structurelle. L'histoire dans sa totalité n'est qu'une histoire parmi tant d'autres. Je suis d'accord avec vous pour dire qu'en se basant sur cette définition, il serait désormais difficile d'agir, mais ce n'est pas un échec.

Dans ce cas, l'histoire ne peut pas

Je ne vois aucun lien entre la déconstruction et le mouvement étudiant de 1968 en France car Derrida avait écrit ses articles sur ce sujet bien avant cet événement, soit vers la fin des années cinquante et le début des années soixante.

Il ne faut surtout pas mettre la déconstruction et le postmodernisme sur le même pied. Le concept d'histoire est l'un des plus controversés de l'âge dit postmoderne. De nos jours, les critiques abordent même la notion d'histoire postmoderne. Je serais d'accord pour dire que le postmodernisme pose un vrai défi à l'historicisme dans la mesure où il croit que l'histoire n'est pas forcement téléologique, linéaire ou basée sur le rapport entre causes et effets.

nous donner de leçons. On ne peut pas avoir une vue rétrospective.

C'est exactement ce dont parlent les penseurs du postmodernisme. Ce mouvement se fait le devoir de révéler les métarécits qui nous ont toujours été imposés au cours de l'histoire et qui ont agi en tant qu'oppresseurs politiques. L'histoire, telle que nous la connaissons a toujours été narrée par les mêmes personnes avec des modes de pensée spécifiques en vue de créer des citoyens passifs dans la société. Dès lors, soit les gens sont actifs sur le plan politique en se basant sur certaines idéologies pré-structurées; soit ils rejettent la politique en vue de ne pas se laisser décevoir par les métarécits.

L'histoire, telle que nous la connaissons a toujours été narrée par les mêmes personnes avec des modes de pensée spécifiques en vue de créer des citoyens passifs dans la société.

Voulez-vous dire qu'à cause des mensonges qui existent au sein des métarécits, il serait plus sage de complètement tourner le dos à l'histoire? Car après tout, tout mouvement, toute pensée a ses défauts.

Ce ne sont pas seulement ces mensonges qui posent problème. L'histoire, telle que nous la connaissons, n'est basée que sur des structures narratives. Le seul moyen à notre disposition pour apprendre sur le passé est la langue. Les théoriciens du postmodernisme ne rejettent pas l'histoire totalement; nous avons d'ailleurs plusieurs historiens du postmodernisme. Prenons l'exemple de Stephan Greenblatt, professeur de littérature à l'université, qui mène des travaux de recherche dans le domaine du «New Historicism». Il se base bien souvent sur les événements historiques. Le postmodernisme, le post-structuralisme et même la déconstruction ne rejettent pas l'histoire. Mais étant donné que l'histoire a une structure narrative, il faut prendre garde en la lisant et toujours garder une attitude critique. A titre d'exemple, l'histoire, d'un point de vue féministe est narrée par les hommes et non les femmes; cela ne peut donc pas être l'histoire dans le sens plein du terme.

C'est la culture dominante de chaque époque qui écrit l'histoire; cette chance n'a jamais été donnée aux cultures marginales. Il en va de soi que nous devons lire des textes historiques, mais il faut les aborder avec certaines réserves et surtout garder un sens critique.

D'autant plus que l'histoire a bien souvent été narrée par les blancs et non pas par les minorités amérindiennes et les noires....

C'est bien cela. La notion de race est ici importante. Il ne faut pas oublier non plus que c'est la culture dominante de chaque époque qui écrit l'histoire; cette chance n'a jamais été donnée aux cultures marginales. Il en va de soi que nous devons lire des textes historiques, mais il faut les aborder avec certaines réserves et surtout garder un sens critique. Les postmodernistes ne font que rejeter une définition particulière de l'histoire tout au plus.

Je crois d'ailleurs que seul le marxisme dans sa forme institutionnelle a connu l'échec, mais cette pensée est encore très présente dans le monde d'aujourd'hui. Derrida nous explique que si la pensée de Marx est encore très significative de nos jours, c'est lié paradoxalement à l'aspect messianique de sa pensée. Je sais que ça pourrait paraître choquant à première vue. Le philosophe de renom Walter Benjamin évoque également ce sujet. Marx avait espoir en l'avenir car il était d'avis que quelque chose allait en advenir. Comme vous le savez fort bien, l'adjectif «messianique» a des connotations religieuses. C'est la foi en, si vous voulez, un Messie, un sauveteur, qui nous viendra. Derrida nous offre même une lecture religieuse de l'œuvre de Marx. Alors, dans ce sens la gauche n'a pas réellement péri.

Il y a de l'ambivalence au sein du postmodernisme. Ils sont opposés à la lutte entre les différentes classes sociales, mais paradoxalement ils englobent le classicisme et les «gender studies». Ils rejettent l'histoire dans une certaine mesure, mais ils n'ont rien contre le «New Historicism». Comment expliquez-vous cela?

Je ne trouve pas qu'ils tournent le dos à la lutte entre les classes. Pour les postmodernes, la notion de classe est étroitement liée à celle de culture. D'ailleurs, le postmodernisme et les études culturelles sont contemporains, ayant émergé tous deux dans les années cinquante et soixante. Une étude approfondie de la lutte entre différentes classes sociales se base sur des notions telles que la race, le sexe et le rapport entre la culture dominante et celles qui sont marginales. Avec l'entrée en jeu de tous ces facteurs, le postmodernisme rend l'étude de la lutte entre les classes plus compliquée que jamais. Cette lutte est également présente dans le réseau linguistique du discours. Le «prolétariat» dans le sens orthodoxe du terme n'a plus sa place dans le monde d'aujourd'hui.

Le «New Historicism» est une nouvelle façon d'analyser les événements historiques sans pour autant être antihistorique. Chaque époque de l'histoire est potentiellement polyphonique. Mais le problème des historiens traditionnels, c'est qu'ils faisaient croire aux lecteurs qu' "une seule voix" a toujours été dominante, ignorant ainsi l'existence des voix dites marginales. Hier justement j'étais en train d'enseigner *The Essay on Criticism* d'Alexandre Pope, qui a été la figure de proue de l'ère classique. Mais ce qui est surprenant est qu'il insiste sur l'importance de l'imagination ce qui semble être en contradiction avec les idées d'âge. Les critiques littéraires de son temps ont ignoré cet aspect de son œuvre et ne se sont centrés que sur l'aspect rationnel de ses idées afin de donner de l'homogénéité à l'histoire littéraire. Le New Historicism a pour atout de donner aux voix marginales la chance de s'exprimer



Dr. Amir Ali Nojoumian

Le problème des historiens traditionnels, c'est qu'ils faisaient croire aux lecteurs qu' "une seule voix" a toujours été dominante, ignorant ainsi l'existence des voix dites marginales.

Plusieurs des revendications du postmodernisme se réfutent. A titre d'exemple, il réfute les métarécits, mais nous impose le métarécit de l'hédonisme. Par exemple, Roland Barthes dans son livre intitulé *Le Plaisir du texte* semble élever le plaisir au-

dessus de tout autre principe. N'êtes-vous pas d'avis que le postmodernisme embrasse les idées capitalistes? Ne croyez-vous pas que l'avant-garde est le moyen par excellence d'approvisionner le marché de nouveaux textes?

Vous avez bien raison dans une certaine mesure. Certains courants du postmodernisme ont encouragé la consommation, mais je crois qu'on aurait tort d'en rejeter toute la responsabilité sur le dos du postmodernisme. Les postmodernes n'encouragent pas de façon générale la consommation, ils ne font que théoriser se qui se passe dans les sociétés post-capitalistes.

Les postmodernes n'encouragent pas de façon générale la consommation, ils ne font que théoriser se qui se passe dans les sociétés post-capitalistes.

Plusieurs critiques estiment que le postmodernisme s'est lui-même transformé en métarécit. Il ne faut surtout pas penser que seulement cela ait été le cas du postmodernisme, même les pensées les plus anarchiques pourraient éventuellement se métamorphoser en métarécit.

Alors l'idée initiale du postmodernisme est perdue!

Non, je ne suis pas d'accord avec vous. Quoiqu'au contraire, ce soupçon à l'égard des métarécits est, en soi, très constructif.

Le poète Yeats nous décrit les temps modernes où chacun se trouve victime à la fragmentation de la manière suivante: «*Things fall apart; the centre cannot hold/ Mere anarchy is loosed upon the world*».[1] Comment appliqueriez-vous ces vers au monde dans lequel nous vivons?

La fragmentation est une notion qui pourrait s'appliquer et aux temps modernes et postmodernes. Les vers que vous venez de citer font clairement référence à la pensée moderne. Mais il y a une différence fondamentale dans leurs idées vis-à vis de la fragmentation. La fragmentation des modernites est toujours accompagnée d'un profond sentiment de nostalgie car, ils rêvent de retourner à l'état d'intégralité qui existait auparavant. La conscience occupe une place d'importance au sein du modernisme, mais les postmodernistes n'assument même pas qu'il y ait un moment de vérité là-dedans. Ils croient profondément que même l'inconscience, comme le souligne Lacan, est structurée comme la langue.

Où se situe l'Iran dans tous ces courants littéraires? Dans le modernisme ou le postmodernisme?

Je pense que toutes ces catégorisations ne servent qu'à nous aider à mieux comprendre le monde dans lequel nous vivons. L'histoire de l'Europe dès la Renaissance marque le début de la modernité. Cette époque a été succédée par le postmodernisme et aujourd'hui certains théoriciens pensent même que cet âge a touché à sa fin et qu'il faudrait, par conséquent, chercher un nouveau nom pour l'époque dans laquelle nous vivons.

Mais il faut faire très attention car toutes ces classifications sont comme des règles. Ils y a des gens qui sont réellement obsédés par l'idée de tout mesurer à l'aide de ces règles. Personnellement, je pense qu'il serait faux de mesurer toutes les cultures avec une seule et même règle. L'Iran progresse à son propre rythme selon son propre culture. La globalisation et la communication de masse ont engendré des styles semblables dans le monde contemporain. Dans le passé par contre, les artistes étaient plutôt isolés et ils fondaient leurs propres écoles de

Personnellement, je pense qu'il serait faux de mesurer toutes les cultures avec une seule et même règle. L'Iran progresse à son propre rythme selon son propre culture.

pensée sans trop échanger d'idées avec les autres. Mais de nos jours, grâce à la technologie digitale, l'internet et le satellite, les artistes sont influencés par tant de courants qu'il leur serait difficile de rester fidèles à un seul style linguistique. C'est pour cette raison que je trouve que l'art iranien est un vrai amalgame de concepts traditionnels et modernes de l'art.

Je tiens pourtant à vous reposer ma question: selon vous, l'art contemporain iranien est-il moderne ou postmoderne?

Si vous m'obligez à employer ces règles de modernité et de postmodernité, je serais forcé de vous avouer que nous n'avons pas eu l'expérience de la modernité comme les Européens l'ont eu. La modernité en Europe commença avec la Renaissance, également nommée «Early Modern», et toucha à sa fin au milieu de vingtième siècle. Alors, comme vous avez pu le constater le «projet de la modernité» a à peu près quatre siècles d'histoire en Occident. Tandis que si nous jetons un regard sur l'histoire de notre pays, nous constaterons qu'avec la Révolution constitutionnelle qui a eu lieu il y a à peine un siècle, les premières lueurs de la modernité sont apparues. Dans ce cas, pensez-vous vraiment qu'on puisse appliquer les mêmes termes à notre histoire? Pour ma part, je doute que cela puisse se faire.

Pourrait-on au moins qualifier ces années d'après la Révolution constitutionnelle comme étant «pré-modernes»?

Je pense que oui car durant toutes ces années nous avons constamment vacillé entre les idées traditionnelles et modernes dont la Révolution iranienne est une continuation. Dans un tel contexte, il serait surprenant de parler de postmodernisme. Malgré cela, il semblerait que certains artistes aient réussi à établir un dialogue entre l'art qui leur est propre et celui d'autres pays.

De nos jours, grâce à la technologie digitale, l'internet et le satellite, les artistes sont influencés par tant de courants qu'il leur serait difficile de rester fidèles à un seul style linguistique. C'est pour cette raison que je trouve que l'art iranien est un vrai amalgame de concepts traditionnels et modernes de l'art.

C'est exactement ce à quoi je pensais. Les artistes iraniens ont-ils la possibilité d'acquérir l'expérience historique des occidentaux, juste en lisant des textes postmodernes ?

J'ose dire que c'est peut-être possible, après tout. J'essaie juste de poser une nouvelle perspective. Pourquoi toujours analyser les mutations de l'art d'un point de vue diachronique et non pas d'un point de vue synchronique? D'un point de vue intertextuel, nous devons essayer de voir comment les différents projets artistiques sont liés les uns aux autres. D'un point de vue synchronique, l'art se répand dans toutes les œuvres littéraires de chaque époque. Il y a des artistes comme Abbas Kiarostami qui travaillent sur certains projets en collaboration avec d'autres. Ou encore, l'année passée j'ai écrit un article à l'occasion de l'exposition de photos de Ricordo Zippoli, où l'on pouvait percevoir des poèmes de Bidel Dehlavi à côté des fenêtres de Venise! En somme, je trouve que de nos jours, le point de vue synchronique pourrait être plus efficace que l'approche diachronique.

Je trouve que de nos jours, le point de vue synchronique pourrait être plus efficace que l'approche diachronique.

La *Revue de Téhéran* vous remercie de nous avoir accordé cet entretien. ■

1. "Les choses se désagrègent, le centre ne peut tenir/ l'anarchie pure est lâchée dans le monde".

Le luth fou
Vers la source

Vincent BENSAALI

Lorsque le petit réveil émet sa sonnerie, Lalla Gaïa ne dort pas vraiment. Depuis longtemps déjà, elle écoute le sanctuaire… Elle avait laissé ouverte la fenêtre de sa chambre donnant par bonheur directement sur le Haram[1] de l'Imâm Rezâ, et écouté, alors qu'il faisait encore nuit, le chant d'un homme qui du haut de l'un des minarets d'or, faisait s'écouler une mélodie s'accordant à merveille à ce moment précédant l'aube. Au ciel profondément noir répondaient le jaillissement des lumières des cours aux corniches chargées de spots puissants, le torrent d'illuminations libéré par d'immenses lampadaires ainsi que le flamboiement rougeoyant de la coupole d'or du tombeau, tempéré par le bleu mat de la grande coupole de la mosquée de dame Gohar Shâd. Les vers d'une ode d'amour, posés sur un flot lancinant, semblaient onduler comme un serpent coloré et sonore, absorbé par le rythme lent et régulier de son glissement, caressant le marbre des fontaines, frôlant les calligraphies de faïence, s'enroulant autour des minarets rutilants, puis des coupoles aux tailles et aux couleurs variées, redescendant le long des portails monumentaux, se faisant plus feutré au niveau des tapis, touchant les tchadors des femmes veillant, des hommes silencieux, accomplissant côte à côte (on ne voit cela que dans les sanctuaires, qui ne sont pas régis comme des mosquées) les onze cycles de la prière de la nuit… Après avoir empli l'ensemble des volumes du lieu, l'écoulement sonore allait par les portes du sanctuaire, s'élargissait à la mesure des avenues, se scindait au gré de la multitude des ruelles, franchissait les toits, les terrasses, allant jusqu'à se glisser dans les chambres d'hôtels notamment, par les fenêtres ouvertes… Lorsqu'il s'est arrêté, le bourdonnement des transformateurs, des énormes ampoules électriques, des chaufferies et des conditionneurs d'air a repris, même s'il ne s'était en réalité pas interrompu. Puis était venu l'heure de l'appel à la prière de l'aube, suivi par le bruissement de centaines de pas rapides, celui des fidèles de l'aurore…

Il est maintenant temps de se lever, tandis que les musulmans commencent à retourner dans la ville, une fois leur prière accomplie.

Lalla Gaïa prend une douche, comme le lui a conseillé Hosayn. Il ne s'agit pas ici de se laver, ni de se réveiller, mais de se purifier, car on ne rend pas visite à l'Imâm Rézâ sans s'être au moins purifié le corps. Ensuite, une fois auprès de lui, on demande par son intercession la purification du cœur… Hosayn est au rendez-vous. Il tient à s'arrêter dans une échoppe voisine de l'hôtel, dont il connaît le tenancier, afin de boire un gobelet de lait chaud et de manger une part de ce gâteau blanc que l'on propose aux quatre coins de l'Iran, le plus souvent avec des milk-shakes. Ces vendeurs de lait chaud et de douceurs

sommaires sont les premiers à soulever leur volet de fer, aux alentours du sanctuaire, juste après la prière du matin. Avant eux, des marchands à la sauvette font déjà bouillir le lait dans de grandes marmites d'aluminium, une heure avant l'appel à la prière, pour ceux qui vont au Haram à la fin de la nuit. Lalla Gaïa prend un lait bouillant elle aussi, bien sucré, afin de ne pas avoir le ventre vide. Hosayn lui remet un tchador emprunté à l'une de ses sœurs. Il est obligatoire d'en avoir un pour entrer. Heureusement, c'est un tchador arabe, doté de manches, car le tchador iranien, sans manches, ne convient guère aux débutantes… Les premières fois qu'on le porte, on est bien plus préoccupée par le fait de le maintenir en place que par toute autre chose… Lalla Gaïa ajuste le vêtement noir face au petit miroir surmontant le lavabo de l'échoppe. Elle se dit qu'il doit faire bien chaud sous un tel tissu au milieu de la journée! Mais pour le moment, dans la fraîcheur du petit matin, c'est plutôt réconfortant. Et ainsi couverte, elle se sent plutôt en sécurité: il ne reste plus grand-chose de ce qui la caractérise, la voilà quasiment semblable aux autres et ce qui l'étonne, c'est qu'au lieu de s'en sentir frustrée, elle en ressent une profonde tranquillité… Pendant ce temps, le sanctuaire achève presque de se vider. C'est le moment de la journée où il s'y trouve le moins de monde. On sent que le lever du soleil se rapproche, les spots et les lampadaires s'éteignent. L'or des minarets et de la coupole semblent frémir, avant de s'embraser de nouveau, cette fois au feu d'un nouveau jour.

Il faut d'abord passer au contrôle, à la fouille. On passe sous un grand tapis suspendu puis des femmes à l'air sévère vous inspectent les vêtements (pour les hommes, ce sont des hommes…), traquant la nourriture, les appareils photo, voire des objets dangereux… Elles peuvent aussi vous demander si vous





êtes musulmane, car les salles du sanctuaire même sont interdites aux non-musulmans… Mais dans le cas de Lalla Gaïa, son tchador et son air concentré donnent le change… De l'autre côté du contrôle, elle retrouve Hosayn. Ils traversent ensemble une très grande cour, toute neuve, dont les mosaïques n'ont pas encore toutes été posées. Lalla Gaïa, au fur et à mesure qu'elle avance, se voit touchée par une impression totalement inconnue! Il lui semble que son ouïe se bouche légèrement et progressivement, que l'air se fait plus lourd, plus dense, comme si elle venait d'entrer dans un sas de compression. Assurément, elle ne se sent pas comme elle se sentait dans la rue, il y a encore deux minutes; c'est comme si elle avait traversé une membrane isolante et se trouvait maintenant dans un environnement confiné. S'il lui semble qu'elle perçoit moins nettement ce qui l'entoure, elle se trouve en revanche beaucoup plus sensible à ce qu'elle ressent à l'intérieur. Elle regarde Hosayn. Il lui sourit. Ressent-il la même chose qu'elle? Elle n'ose lui poser la question. Alors elle se contente de le suivre…

Ils passent par une première porte, à double-battants, grands ouverts. Dans l'embrasure se tient un homme portant l'uniforme des gardiens du sanctuaire. Il maintient debout de sa main droite une sorte de sceptre d'argent monté sur une canne noire. Les gens passant à sa hauteur touchent la boule d'argent ouvragé qui semble être de facture ancienne, puis se passent la main sur le visage. Le gardien reste impassible. Ensuite, un couloir débouche sur une cour magnifique, de taille moyenne, au centre de laquelle trône une réplique du Dôme du rocher de Jérusalem, et qui est en fait une fontaine à laquelle les pèlerins viennent boire. Face à ces merveilles, Lalla Gaïa ne réagit pas vraiment, car cette impression de confinement qu'elle ressent croît en intensité. Il lui semble se mouvoir dans une bulle, tandis que jamais son cœur ne lui avait paru si grand ouvert! Un autre couloir longeant une mosquée à gauche, et des salles fermées à droite, les mène dans une grande cour, extraordinaire, au centre de laquelle s'étale un grand bassin pour les ablutions et sur laquelle s'ouvre l'immense

portail de la mosquée de Dame Gohar Shâd, surmontée par l'énorme coupole bleue qui vue de l'extérieur avoisine la coupole d'or du cœur du sanctuaire. La coupole d'or justement, se trouve face à eux, et sa proximité indique qu'ils sont maintenant très proches du mausolée même. Lalla Gaïa ne dit rien, elle suit Hosayn. Ils traversent la cour et s'arrêtent dans une alcôve qui se trouve face au mausolée. A l'intérieur, le secteur est celui des hommes. Hosayn demande à Lalla Gaïa de l'attendre là quelques instants. Puis il se met en quête d'une dame plutôt âgée qui accepterait de conduire Lalla Gaïa jusqu'à l'emplacement de la tombe de l'Imâm, au nouveau du sous-sol, là où la foule est moins dense et où les comportements sont moins sujets à effrayer une personne venant pour la première fois… Pendant ce temps, Lalla Gaïa ne parvient pas à quitter la tombe des yeux. Elle la contemple à travers une vitre donnant sur une pièce dans laquelle des gens étudient le Coran, de l'autre côté passe un couloir duquel un escalier conduit à une grande salle où une multitude d'hommes debout récitent des invocations. En fait, ils demandent à l'Imâm la permission d'entrer dans le saint des saints, où une foule compacte se presse autour de la tombe, comme des abeilles autour de leur reine. L'amoncellement des corps (les hommes et les femmes sont séparés par des panneaux de verre), les centaines de mains qui se tendent vers la tombe, implorantes, assoiffées, désespérées, le spectacle fascine Lalla Gaïa autant qu'il l'effraie. Elle ne se voit pas vraiment se lancer dans une telle mêlée! Ce qui d'ailleurs nuirait certainement à l'état inconnu qui continue à s'emparer d'elle. En elle s'est opéré comme une scission. D'une part, elle observe les gens, ce qu'ils font, s'interroge, et d'autre part, elle a l'impression d'être elle-même reliée de l'intérieur avec la source de toute cette agitation, et cette source lui inspire une paix profonde, un silence plein qu'elle voudrait ne jamais avoir à rompre… ■

1. Le sanctuaire.





Journal de Téhéran
26 Ordibehesht 1318
17 Mai 1939

La linguistique indo-européenne et les langues iraniennes

Docteur R. ABRAHAMIAN

Dès l'Antiquité, les Grecs et surtout les Indous ont fait d'importantes recherches dans le domaine de la linguistique. Les premiers philosophes grecs s'intéressaient aux rapports entre la phonétique et la sémantique, c'est-à-dire la signification des mots.

Aristote, qui avait déterminé les parties du discours, niait le lien entre ces deux sciences. Les stoïciens s'occupaient du genre des mots et cherchaient à établir quel était le rapport existant entre le genre grammatical et le genre naturel.

C'étaient là des questions philosophiques et en même temps linguistiques, mais la pensée grecque était impuissante à résoudre ces problèmes, car on ignorait les principes de l'évolution des langues et leur étude comparée.

Les anciens livres sacrés des Indous ont de bonne heure donné lieu aux Indes à une grande activité linguistique. On connaît 5 volumes du dictionnaire explicatif de Yaski et surtout la fameuse grammaire de Parini du IVe siècle av. J.-C., dans laquelle les questions phonétiques et morphologiques sont analysées à merveille.

Au Moyen Age, aucun progrès n'a été fait dans l'étude de la linguistique. On ne faisait à cette époque que des manuels de grammaire, comme celui de Donate et les *Institutiones Grammatical* de Priscian.

Au début de l'ère chrétienne, la connaissance de l'hébreu, c'est-à-dire d'une langue sémitique se différenciant entièrement des langues européennes, ne favorisa nullement l'éclaircissement des questions linguistiques. La question fut au contraire obscurcie par l'idée erronée de la provenance supposée de toutes les langues de l'hébreu.

L'évolution rapide de la science philologique ne commença qu'au XIXe siècle. L'étude du sanscrit a beaucoup contribué à son progrès. L'opinion exprimée par l'orientaliste anglais William Jones en 1786 que le sanscrit, par les racines des verbes et par les formes grammaticales avait une proche parenté avec les langues grecque et latine, joua un rôle important dans ce développement.

Mais le vrai fondateur de la linguistique comparée fut Franz Bopp. En 1816, il publia un ouvrage sur le système des conjugaisons de la langue sanscrite comparé à celui du grec, du latin, du persan, des langues germaniques. Ainsi, par une

étude composée des conjugaisons de ces langues, Bopp prouva la parenté de cinq langues principales de la famille indo-européenne. Cette étude marque une date dans la science de la linguistique comparée.

En 1833, Bopp publia sa *Grammaire comparée du sanscrit, du grec, du latin, du lithuanien, du gothique et de l'allemand*, où il expliqua comparativement les sons et les formes de 7 langues et cet ouvrage fit époque dans cette branche de la science.

En même temps que Bopp, Jacob Grimm et Wilhelm Von Humboldt publièrent deux livres, le premier sur l'histoire de la langue (allemande), et le second sur la psychologie.

Vers le milieu du XIXe siècle, le plus renommé linguiste fut August Schleicher. Bien des savants ont procédé à des innovations dans le domaine de la linguistique; ils appartiennent tous au groupe des néogrammairiens. Ce sont Leskien, Brugmann, Osthoff, Paul en Allemagne et quelques-uns dans d'autres pays, parmi lesquels il faut mentionner A. Meillet en France.

Grâce aux travaux de ces savants, la science linguistique a été beaucoup approfondie.

Les langues ont été divisées en familles, parmi lesquelles la plus importante est la famille indo-européenne, qui comprend les langues suivantes: le hittite, les langues aryennes ou indo-iraniennes, grecques, italiques, celtiques, baltiques, slaves, albanaises, arméniennes et tokhariennes.

Toutes ces branches ne sont pas de même valeur du point de vue de leur importance pour la science. Parmi celles-ci la place la plus importante incombe au hittite, à des langues indo-iraniennes, au grec et à l'italique.

Les langues indo-iraniennes

Naturellement la branche indo-iranienne nous intéresse plus particulièrement. Elle comprend deux groupes: le groupe de l'Inde et celui de l'Iran. Il n'existait pas plus de différence, dans l'Antiquité, entre ces deux groupes qu'il n'en existe de nos jours entre le français et le provençal.

A cette époque reculée les Iraniens et les Indous s'appelaient Aryens. Le mot "arya" s'est conservé jusqu'à nos jours dans la nomination du pays (et du peuple) Iran, qui n'est qu'un génitif pluriel "ariyanam", devenu en pahlavi "Aeran" et aujourd'hui Iran.

Autrefois, le mot "aryen" était employé pour toute la famille des langues indo-européennes, mais c'était là une erreur puisque aucune langue sauf la langue indo-iranienne n'a eu le terme "aryen".

Les Aryens font leur apparition dans l'histoire au second millénaire av. J.-C. dans des régions voisines de l'empire Assyro-Babylonien et leurs dieux Indra, Mithra sont adorés par des peuples non indo-européens, comme des Mitannis. Ensuite, au cours des siècles, les Iraniens et les Indous se divisent en deux groupes, dont l'un se dirige vers les Indes et l'autre reste en Iran.

Le groupe indien: Les textes de ce groupe, qui ne peuvent être datés (*védiques*) remontent à une très haute antiquité et les phénomènes de leur langue sont très anciens, en général plus anciens que ceux des autres langues indo-européennes.

Le mot "véda" signifie connaissance et est apparenté aux mots "oida", "video", "vêdênie", "gitem" des langues grecque, latine, slave et arménienne. Les védas sont partagés en quatre livres dont le Rig-véda (véda des chants) est le plus ancien. La base de la langue du Rig-véda forme le dialecte du Pendjab qui diffère du dialecte sur lequel est fondé le *sanscrit*, langue d'une vaste littérature dont les règles ont été analysées ainsi que nous l'avons mentionné plus haut, par Panini.

Les troisièmes et quatrièmes langues des Indous sont le *Pali* et le *Prakrit*, toutes deux avec un mélange des dialectes populaires.

Le groupe iranien: La langue iranienne est un ensemble de toutes les langues historiques et de dialectes qui ont été parlés et qu'on parle aujourd'hui en Iran.

On connaît quatre langues iraniennes littéraires dont les deux plus anciennes sont la langue de l'*Avesta* et celle des *inscriptions cunéiformes*, une langue intermédiaire, le *pahlavi*, et une plus récente, le *farsi*, c'est-à-dire la langue littéraire actuelle de l'Iran.

Les *dialectes* iraniens modernes forment quelques groupes. 1) Les dialectes centraux:

Kachani, Gabri, Bakhtiari et ainsi de suite. 2) Les dialectes caspiens: Guilaki, Mazandarani, Talechi, Tati. 3) Quelques dialectes de Pamir et 4) les grands dialectes en dehors des frontières de l'Iran. Afghani, Baloutchi, Kurdi, Ossète.

La langue des inscriptions (vieux perse): Des deux langues écrites anciennes, celle des inscriptions comporte des dates précises. Ce sont des inscriptions de Cyrus (539-529), de Darius (522-486) et de leurs successeurs jusqu'à l'an 318 av. J.-C.

On comptait environ 40 inscriptions en tout à Bissotoun, à Persépolis, à Naghché Rostam, à Hamadan, à Suse, à Van, à Suez, mais dans les derniers temps les fouilles effectuées mirent à jour de nouvelles inscriptions. Plusieurs d'entre elles ont été gravées en trois langues (vieux perse, Babylonien et élamite); on y joignait parfois une traduction en égyptien, ce qui faisait une quatrième langue.

Les inscriptions les plus longues étaient gravées sur des rochers comme celles de Darius le grand à Bissotoun, à Nagché Rostam et ailleurs et des inscriptions courtes étaient tracées sur des édifices et sur des vases.

La plus longue inscription est celle de Darius le grand, qui se trouve à Bissotoun près de Kermanchah. Bissotoun est un grand rocher dont le nom primitif était Bahistan comme l'affirme Diodore de Sicile ("*to Bagistanon oros*" c'est-à-dire la montagne de Bahistan). Bahistan signifie le domicile des Dieux.

Cette inscription se trouve à une hauteur de 500 pieds et contient 414 lignes gravées en cinq colonnes. C'est la plus longue inscription du monde entier.

Jusqu'au déchiffrement des inscriptions hittites, elle fut considérée comme la plus ancienne inscription indo-européenne.

Dans l'Europe du temps de Diodore de Sicile, on croyait que les inscriptions étaient l'œuvre de Sémiramis, reine légendaire d'Assyrie et de Babylonie. Le premier savant qui a commencé à déchiffrer les inscriptions, était Grotefend, un Allemand, qui exposa les résultats de ses recherches à l'Académie des Sciences de Göttingen en 1802. Dès cette date jusqu'au jour où Rawlinson déchiffra définitivement la grande inscription de Bissotoun, s'écoula 40 ans et dans ce temps, beaucoup de grands savants ont travaillé dans ce domaine. Ce sont: St-Martin, Lassen, Burnouf, Oppert et Hinks.

Rawlinson, en 1834-46, copia et déchiffra l'inscription de Bissotoun. En 1847, il fit un alphabet de la langue des inscriptions. Depuis lors jusqu'à nos jours, plusieurs savants ont fait publier le texte de bien des inscriptions (Benfey, Oppert, Spiegel, Kossowicz, Tolman, Weissbach et Bang, King et Tompson, Meissbach).

Les textes en cette langue qui sont arrivés jusqu'à nous et qui comportent environ 450 à 500 mots différents suffisent à nous en donner une idée assez précise.

Elle était assez cultivée et riche. La richesse des formes grammaticales était énorme et ne le cédait en rien au sanscrit ni à la langue de l'*Avesta*. Mais dans les dernières inscriptions, du changement et du désordre commencent à apparaître dans les formes.

La langue avestique

Un autre dialecte ancien iranien est la langue de l'*Avesta*, le dialecte du nord-est ou bien du nord-ouest de l'Iran.

On a beaucoup écrit sur le mot "Avesta", mais l'opinion la plus plausible semble être celle d'Andreas. A son avis, le mot "Avesta" serait le mot pahlavi "*upastak-upasta*", qui signifie "originel", "texte". Les écrivains grecs et arabes ont beaucoup exagéré dans leurs récits les proportions quantitatives de l'*Avesta*. Tabari, par exemple, parle de 12000 peaux de vaches, sur lesquelles aurait été écrit ce livre.

D'après le *Dinkard*, pendant la campagne d'Alexandre de Macédoine un exemplaire de l'*Avesta* fut brûlé, et l'autre serait tombé entre les mains des Grecs, c'est pourquoi les prêtres zoroastriens avaient été contraints de restaurer le texte de l'*Avesta*.

Le travail de rédaction semble avoir eu lieu sous l'Arsacide Vologas et avoir été complété sous

Ardachir Babakan, Chapour I et Chapour II Sassanides. West évalue le contenu de l'*Avesta* sous les Sassanides à 345 700 mots, dont 83 000 sont arrivés jusqu'à nos jours.

L'*Avesta* d'aujourd'hui se compose des livres suivants: le Yasna, le Vispéred, le Vendidad ou Videvdad, les Yachts et le Khorda *Avesta*. Les textes de l'*Avesta* peuvent être groupés en deux catégories au point de vue de la langue: la langue des Gathas laisse deviner une origine très ancienne, les autres textes sont rédigés en une langue plus récente.

Ce sont des savants français qui entreprirent l'étude de l'*Avesta* et travaillèrent avec le plus grand succès dans ce domaine.

Il est généralement connu, comment Anquetil du Perron se mit en route en 1755 pour les Indes, et après bien des aventures arriva là bas, étudia les langues de l'*Avesta* et du Pahlavi et en 1792, rentra à Paris en rapportant avec lui 180 manuscrits.

En 1771, il fit publier le résultat de ses recherches; *Zend-Avesta* en 3 volumes. Ses grands continuateurs furent des Français: Burnouf et Darmesteter, mais beaucoup d'autres savants participèrent aux études avestiques.

L'*Avesta* fut d'abord écrit avec l'alphabet araméen très pauvre qui subsiste jusqu'à nos jours en alphabet pahlavi; puis on a inventé un alphabet spécial de 48 lettres.

Les formes grammaticales de l'*Avesta* sont aussi riches que celles du sanscrit et du vieux perse.

Le *pahlavi* (pehlevi, pehlvi). Depuis la chute de l'empire achéménide jusqu'à la fondation de la puissance sassanide la langue perse ancienne cesse d'être employée dans les inscriptions. Une langue nouvelle, plus récente et moins archaïque la remplace. C'est la langue pahlavie.

Déjà Moïse de Chorène dit que le mot pahlavi signifie parthe. En effet, il existe le mot Parthova (vieux perse), d'où dérivent palhav et en deçà pahlav(i). En pahlavi, il y a des inscriptions à partir de l'époque d'Ardachir Babakan (226-241), fondateur de la dynastie Sassanide. Il existe aussi une littérature mazdéenne dont les débris furent découverts en l'Asie centrale.

A l'époque sassanide, on écrivit des commentaires sur l'*Avesta* dont la langue était vieille est devenue incompréhensible.

Le pahlavi du nord-ouest dont on a une idée par quelques inscriptions et par des textes manichéens, à des rapports avec des parlers parthes qui n'étaient pas très éloignés de la langue avestique.

Le pahlavi possède une littérature assez vaste principalement de caractère religieux. Les livres les plus connus sont *Dinkard, Bundahichn, Menovi Khrad, Arta Viraf namak*, etc. Il y a aussi des traductions des textes avestiques et des livres laïcs comme *Karnamaki Artashir Babakan, Aiatgari Zariran, Farhangi Pahlavik*, etc.

Le pahlavi a un alphabet araméen très imparfait qui rend la lecture des textes bien difficile. De très grandes difficultés sont attachées aux houzvariches, c'est-à-dire à la lecture des mots qu'on fixe en langues sémitiques, préférablement en araméen, mais on les prononce en pahlavi ou iranien.

Au IIIe siècle après J.-C., le pahlavi avait déjà perdu non seulement ses formes, mais aussi les catégories grammaticales anciennes et était devenu plus proche de la langue nouvelle iranienne-farsi, que du vieux perse.

Le farsi moderne. - Après la période Sassanide jusqu'au commencement du IXe siècle, on écrivait en pahlavi ou bien en arabe. Pour la première fois depuis l'époque d'Abbas de Merve (+815-16)), Hanzala et d'autres auteurs commencèrent à publier leurs ouvrages en iranien c'est-à-dire en farsi moderne.

C'était une langue qui avait accueilli des milliers de mots arabes et était devenue très riche. En même temps, elle avait perdu beaucoup d'anciennes formes grammaticales.

Sous la plume de Roudaki, vrai fondateur de la littérature de la période après l'islam et de ses successeurs Daqiqui, Onsori, Farrokhi, Manoutchehri, Ferdowsi et de plusieurs autres grands écrivains, la langue nouvelle est devenue harmonieuse, colorée, gracieuse et souple, c'est la même langue que nous parlons aujourd'hui et qui est la plus précieuse, la plus belle perle de culture de notre grande patrie l'Iran. ■

PAS

Safoura TAHERI

Je te regarde,
Mais je ne te vois pas.
Je t'écoute,
Mais je ne t'entends pas.
Je te cherche,
Mais je ne te trouve pas
Tu es ici et tu n'y es pas
Je te sens, mais toi,
Tu ne me sens pas.
Mon cœur bat,
Et le tien ne bat pas.
Je t'aime et je sais
Que tu ne m'aimes pas.
C'est vrai? Je ne le crois pas.
Tu m'aimes ou
Tu ne m'aimes pas?
Tu me regardes ou
Tu ne me regardes pas?
Tu me sens ou
Tu ne me sens pas?
Et je suis épuisée de tant de "pas"!
Que dois-je faire?
Que ne dois-je pas faire?
Je ne sais pas,
Je ne sais pas.
"Crois-le ou
Tu ne peux pas vivre"
A dit mon cœur qui ne me trompe pas.
Je te crois, toi,
Qui ne m'oublies pas.
Je vois ton sourire
Qui ne me ment pas.
Et je regarde le tien
Que tu ne peux pas cacher.
Je sais qu'il ne ment pas.
Que faire?
Je ne sais pas.
Mais si!
Pourquoi ne pas savoir!
Je courrais vers toi
Et je t'approcherais à chaque pas.
Tu me ranimerais et je ne mourrais pas. ■

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

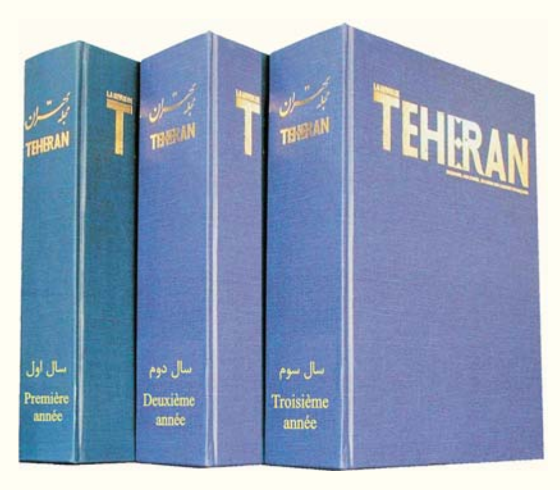
☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**

- Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

- Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

- **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**



L'édition reliée des trente-six premiers numéros de la Revue de TEHERAN est désormais disponible en trois volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: Avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.

دوره‌های سال اول، دوم و سوم مجلهٔ تهران شامل
سی و شش شماره در سه مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner en Iran

LA REVUE DE **TEHERAN**

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

یک ساله ۱۸۰/۰۰۰ ریال	Nom de la société (*Facultatif*) .... مؤسسه
شش ماهه ۹۰/۰۰۰ ریال	Nom .... نام خانوادگی — Prénom .... نام
1 an 18 000 tomans	Adresse .... آدرس
6 mois 9 000 tomans	Boîte postale .... صندوق پستی — Code postal .... کدپستی
	E-mail .... پست الکترونیکی — Téléphone .... تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

☐ شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال ☐ یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

☐ **6 mois 25 000 tomans** ☐ **1 an 50 000 tomans**

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه **Revue de Téhéran** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement
dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
جمیله ضیاء

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
بابک ارشادی
سمیرا فخاریان
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
سعید کمالی دهقان

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
***Rostam et Sohrâb,* Musée Rezâ Abbâsi**

La Revue de TEHERAN

مجله تهران

شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۴۲، اردیبهشت ۱۳۸۸، سال چهارم

قیمت: ۱۰۰۰ تومان

۴/۵۰ یورو



www.teheran.ir